

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE BELLAS ARTES
Departamento de Historia del Arte



**POESÍA Y MEMORIA: “HISTOIRE(S) DU CINEMA” DE
JEAN-LUC GODARD**

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR
PRESENTADA POR
Natalia Ruiz Martínez

Bajo la dirección de los doctores:
Aurora Fernández Polanco y Santos Zunzunegui Díez

Madrid, 2006

- **ISBN: 978-84-669-2885-4**

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE BELLAS ARTES

SECCIÓN DEPARTAMENTAL DEL DEPARTAMENTO DE
HISTORIA DEL ARTE III (CONTEMPORÁNEO)

POESÍA Y MEMORIA: *HISTOIRE(S) DU*
CINÉMA DE JEAN-LUC GODARD

Natalia Ruiz Martínez

Tesis Doctoral dirigida por
la Dra. Aurora Fernández Polanco
y el Dr. Santos Zunzunegui Díez

ÍNDICE

* INTRODUCCIÓN	2
* <i>ARTE (Historia del)</i>	28
* <i>BELLEZA</i>	53
* <i>CONTROL (del Universo)</i>	66
* <i>CRÍTICA</i>	82
* <i>HISTORIA</i>	98
* <i>IMAGEN</i>	121
* <i>INFANCIA (del Arte)</i>	139
* <i>MEMORIA</i>	157
* <i>MONTAJE</i>	178
* <i>MUSEO</i>	206
* <i>POESÍA</i>	224
* <i>REDENCIÓN</i>	243
* <i>RESISTENCIA</i>	265
* <i>WORK IN PROGRESS</i>	282
* CONCLUSIONES	295
* ANEXO – <i>Todas las historias</i>	306
Capítulo 1A – <i>Toutes les histoires</i>	308
Capítulo 1B – <i>Une histoire seule</i>	330
Capítulo 2A – <i>Seul le cinéma</i>	350
Capítulo 2B – <i>Fatale beauté</i>	360
Capítulo 3A – <i>La Monnaie de l'absolu</i>	372
Capítulo 3B – <i>Une vague nouvelle</i>	385
Capítulo 4A – <i>Le Contrôle de l'univers</i>	396
Capítulo 4B – <i>Les Signes parmi nous</i>	408
* FILMOGRAFÍA	427
* ÍNDICE DE PELÍCULAS	431
* BIBLIOGRAFÍA	439

INTRODUCCIÓN

Introduction à une véritable histoire du cinéma, la seule, la vraie

El epígrafe anterior es el que figura como encabezamiento en cada uno de los tomos que componen la edición en libro de *Histoire(s) du cinéma*. Cuando se le pregunta a Godard por qué razón, responde: “Es el verdadero título, ya que no es más que una introducción, como esos libros de filosofía que tanto me gustan titulados *Introducción a la filosofía de Hegel*: eso significa ‘venid aquí’. ‘*La sola, la verdadera*’, eso significa la única, la verdadera posible”¹. Entre los antecedentes de este proyecto se cuenta el libro que recogía la serie de charlas que Godard diera en el Conservatoire d’Art Cinématographique de Montreal, que tenía por título *Introducción a una verdadera historia del cine*² y que, hoy en día, visto en perspectiva, podría entenderse como una “introducción” a esta su gran obra. Pero Godard no considera que las *Histoire(s)* sean algo definitivo, sino que, como indican las palabras arriba señaladas, las ve como un acercamiento a lo que para él sería la verdadera historia del cine: una historia de las imágenes en movimiento contada por las propias imágenes y en la que se mostrara, no una, sino las múltiples historias de la vida de estas imágenes y de su tiempo. He aquí la singularidad de esta obra, puesto que supone llevar a cabo el propósito de que un arte exponga cuál ha sido su particular desarrollo mediante sus obras y no con un texto ilustrado, algo que según Godard sólo era posible hacer con el cine. Sin embargo, en esto reside, al mismo tiempo, su paradoja, ya que, por motivos técnicos, esta obra no ha podido materializarse como cine y ha tenido que hacerse en vídeo, pasándose después por televisión y siendo finalmente distribuida en dvd³, de manera que también podría verse como un trabajo conceptual, el proyecto de lo que sería la historia del cine contada por el cine.

¹ Véase la entrevista “Jean-Luc Godard-La légende du siècle”, *Les Inrockuptibles* n° 170, oct. 1998, p. 24.

² Véase Godard, Jean-Luc, 1980, *Introducción a una verdadera historia del cine*, Madrid, Alhambra. [ed. or., *Introduction à une véritable histoire du cinéma*, Paris, Albatros, 1980]

³ El hecho de que se hayan sacado copias de esta obra en formato dvd (en Francia desde noviembre de 2005) es algo que afecta a su distribución y no cambia cómo fue creada sino cómo podrá verse a partir de ahora. Aclaro esto aquí puesto que, como explicaré más adelante, la noción de imagen de Godard está ligada al montaje, y el director se muestra más bien reticente a la técnica digital.

Las *Histoire(s) du cinéma* (1988-1998) no son sólo excepcionales en el ámbito del cine, sino que, puede hablarse de su condición pluridisciplinar, tanto por los elementos que la componen (además de cine, incluye pintura y fotografía, citas literarias, musicales, filosóficas, aspectos históricos, etc.), como por la manera en que se abordan los temas. No se trata de un planteamiento convencional: está muy lejos del cine comercial (ya sea de ficción o documental), ni tampoco es una narración histórica tradicional (ni como narración ni en cuanto a modelo de historia); es más bien un ensayo sobre temas de la historia del cine, pero cuyas reflexiones son ante todo de carácter poético, resaltando según las ocasiones el aspecto épico, el lirismo de sus formas, o su tono elegíaco.

La multiplicidad de valores de esta obra ha hecho que despierte gran interés en campos diversos. Resulta muy significativo que ya antes de terminarla, le valiera a Godard el Premio Adorno en 1995, y que al poco de abrir sus puertas la Tate Modern de Londres fuera en junio de 2001 la sede de un congreso, *For Ever Godard*, que tenía como tema central las *Histoire(s) du cinéma*. A esto hay que añadir que esta obra se ha convertido en una referencia fundamental a la hora de tratar tanto las relaciones entre historia, imagen, memoria, y pensamiento; por poner algunos ejemplos en nuestro país, cabe recordar su presencia en cursos como “*La Historia fantasma. Imagen, política e historia*” que tuvo lugar en el MACBA (febrero 2001), o en el que se desarrolló en la Residencia de Estudiantes bajo el título de “*La mirada del filósofo. Cine y pensamiento en el cambio de milenio*” (2000-01).

Se trata, pues, de una obra compleja que interrelaciona arte, pensamiento e historia, aunque sería más correcto decir distintos niveles de historia, ya que como indica la “s” de su título y se subraya a lo largo de

este trabajo, hay un continuo ir y venir entre la gran y la pequeña historia, la pública y la privada. Por todo ello, las *Histoire(s)* constituyen una obra poliédrica donde se funden lo artístico y lo histórico; un hito en el arte de fin de siglo, desde el que mira la centuria pasada, desvelando que las imágenes guardan una conciencia del siglo veinte, que, según lo expone Godard, ha existido fundamentalmente gracias a un cine que había nacido, como otros inventos, en el siglo anterior.

Con *Histoire(s) du cinéma*, Godard ha creado un espacio para conservar la memoria del cine, que en ocasiones ha comparado con una casa con sus cuatro muros y sus cuatro paredes para justificar su estructura en cuatro capítulos dobles (o bien ocho emisiones, como se prefiera)⁴. Unos capítulos que se vieron varias veces transformados a lo largo del proceso de elaboración de la obra, quedando finalmente así organizados:

1A - *Toutes les histoires*⁵ (Todas las historias) 1988

1B - *Une histoire seule* (Una historia sola) 1988

2A - *Seul le cinéma* (Sólo el cine) 1993/ 94

2B - *Fatale beauté* (Fatal belleza) 1993/ 94

3A - *La Monnaie de l'absolu/ La Réponse des ténèbres* (La moneda de lo absoluto/ La respuesta de las tinieblas) 1995

3B - *Une vague nouvelle*⁶/ *Montage, mon beau souci* (Una ola nueva/ Montaje, mi bella preocupación) 1995

4A - *Le Contrôle de l'univers* (El control del universo) 1997

4B - *Les Signes parmi nous* (Los signos entre nosotros) 1997

⁴ La relación con el espacio la detallaré en el apartado de *MUSEO*.

⁵ Los títulos de los capítulos así como todos los fragmentos que se citen de *Histoire(s) du cinéma* aparecerán en el francés original, en cursiva y sin entrecorillar, a fin de distinguirlos de otras citas; se conserva el francés por los numerosos juegos de palabras que utiliza. Como en el caso de los otros textos en francés, las traducciones serán mías.

⁶ Juego de palabras no trasposable al castellano, bien puede ser “una ola nueva” o “una vaga noticia”, y en cualquier caso hace referencia a la *Nouvelle Vague*.

Éstos son los títulos de los que Godard dice haber partido⁷, los enunciados que han servido como punto de arranque para desarrollar los diferentes temas y mostrar todas esas historias que han de configurar una sola, la que Godard cree que no se ha contado, la de su arte, a través de la cual piensa que asimismo vemos nuestra propia historia⁸.

Como he tratado de exponer, esta obra es de una magnitud tal que justifica sobradamente la realización de un estudio monográfico sobre ella, y si bien es cierto que ya ha dado lugar a numerosos textos, su riqueza no se agota por más artículos que se hayan escrito, y a los que me referiré un poco más adelante al comentar la bibliografía actual. Creo que aproximarse a las *Histoire(s) du cinéma* como lo he hecho, partiendo de mi formación en Historia del Arte, resulta particularmente interesante, ya que lo que se analiza es tanto el proyecto de un cineasta en torno a la historia, como la obra en tanto que objeto artístico y asimismo trabajo de crítica. De tal manera, que la obra ha de estudiarse no sólo desde el punto de vista de la historia del cine, sino también explorar a fondo sus relaciones con otras artes, y situarla con respecto a determinadas referencias filosóficas e historiográficas; un análisis que sólo contemplara las *Histoire(s)* como producto audiovisual, aunque interesante, daría una visión algo limitada, y ocultaría sus verdaderas dimensiones.

⁷ Véase cómo lo explica Godard en la entrevista “Avenir(s) du cinéma”, *Cahiers du Cinéma* especial *Aux frontières du cinéma*, nov. 2000, p. 14.

⁸ Al inicio del proyecto, Godard exponía de este modo a qué respondía cada uno de los títulos: “Mi historia del cine se titula, para empezar *Toutes les histoires*, se trata de ese montón de pequeñas historias en las que podemos ver los signos. Después, está *Une histoire seule*, pues es la única historia que nunca ha habido... y deduzco que es la única historia que ha habido, que habrá, y que no puede haber otra... A continuación hay estudios puntuales, como *Fatale beauté*... Es sobre el hecho de que son sobre todo los chicos los que han filmado a las chicas, y que esto era fatal para esta historia... Después va un estudio más práctico al que he llamado *La Monnaie de l'absolu*, a partir del título de un libro de arte de Malraux. Es un análisis de la crítica, puesto que nunca se había hecho... *La Réponse des ténèbres* muestra por qué es Italia la que ha hecho el único film de resistencia... Luego *Montage, mon beau souci*, que vuelve a un artículo mío, del cual ya no entiendo gran cosa hoy en día: es la idea de que el cine debería haber llegado a algo... y no ha podido a causa de la aplicación de la invención del sonoro... La última parte, *Les signes parmi nous*, muestra que el cine es la imagen de una imagen... que representa a una gran parte de la humanidad, y que podríamos haber encontrado en él muchas soluciones...” Véase “Dialogue entre Jean-Luc Godard et Serge Daney” (1988), *Cahiers du Cinéma* n° 513, mayo 1997, p. 53.

Si Godard ve las *Histoire(s) du cinéma* como una introducción, esta tesis podría decirse que es “una introducción a una introducción”. Un acercamiento a esta compleja obra para explicarla a partir de la hipótesis que este trabajo sostiene, esto es, que se trata de una elegía por un arte, el cine, que su autor considera ha muerto, realizando esta obra como un monumento para conservar su memoria. Son, pues, las *Histoire(s) du cinéma* el canto por un arte perdido, destacable no sólo por su belleza lírica sino también por su reveladora lucidez, tanto en lo que respecta al cine como a la historia. Una obra poética en la que, además, se ensalza de manera particular la poesía entendida como creación, por lo que se muestra la poesía como aquello que de común tienen las artes. En este sentido, Godard recuerda aquí como poetas a grandes artistas, ya sean escritores, cineastas, pintores o músicos. La poesía aparece también como forma privilegiada de resistencia, lo que puede verse como una idea que tiene una doble vertiente: resistencia en tanto que no se somete a las convenciones, al poder establecido, y resistencia en tanto que la poesía crea una obra perdurable que vence al olvido y preserva la memoria, siguiendo en esto la idea de Malraux de que el arte es aquello que vence a la muerte, por lo que memoria, poesía y resistencia quedan estrechamente ligadas.

De este planteamiento se derivan varias premisas, la primera es que por más admirables que sean las *Histoire(s) du cinéma* no ha de confundirse su naturaleza, poética, y pensar que sea un compendio enciclopédico. Una obra como ésta no debe tomarse como fuente de datos objetivos, y menos aún cuando su propio autor afirma que algunas de las cosas que en ella se cuentan son discutibles; de hecho, Godard esperaba que las *Histoire(s)* fueran cuestionadas⁹. Si esta obra enriquece nuestro

⁹ “Yo creí ingenuamente que las *Histoire(s) du cinéma* darían lugar a un debate. Todo el mundo ha saludado el gran trabajo del artista, pero nadie ha dicho que las cosas no habían sucedido como yo lo he

conocimiento lo hace, como por otra parte sucede con toda la gran poesía, porque ilumina distintos aspectos de la realidad en los que antes no se había reparado; digamos que, en tanto que obra artística de envergadura, su contemplación y estudio resulta formativo, no informativo. Tampoco podría ser de otro modo, dadas las íntimas convicciones de su autor, que lleva años reivindicando una “excepción artística” frente a una cultura (en el sentido adorniano de industria cultural) que considera se ha convertido en la norma. La divulgación sería, en todo caso, cuestión de una televisión que Godard ve como un medio de transmisión, no de creación; una televisión a la que culpa del estado de alienación general, y a la que acusa de fabricar el olvido, todo lo contrario de un cine que, como se demuestra especialmente en las *Histoire(s)*, estaba hecho para conservar los recuerdos.

No nos encontramos ante un manual de cine, sino ante una obra de arte que versa sobre la historia de las imágenes; le faltan fechas, nombres, etc., y, como asimismo pasa con toda la filmografía del director, se basa en una serie de elecciones que se apoyan en un número de referencias amplio pero limitado. Es el trabajo de un artista no de un erudito, pero, por ello mismo, logrará su intención: mientras que los libros de consulta se quedan almacenados en las estanterías, el impacto que causan las *Histoire(s)* hará que la memoria del cine perdure y se prolongue a través de quien las vea, ya que, como dijera Hölderlin, lo que queda lo fundan los poetas.

En relación con su carácter poético, hay que subrayar que las *Histoire(s) du cinéma* son una creación muy personal; lo que se manifiesta tanto en su forma, que supone la culminación de una labor de años con el montaje, como en la elección del contenido, que responde al gusto de su

mostrado entre Hitler y la UFA.” Véase la entrevista a Godard “Avenir(s) du cinéma”, *Cahiers du Cinéma* especial *Aux frontières du cinéma*, nov. 2000, p. 11.

autor y que tiene puntos comunes con otras de sus películas. Por esta razón he tratado de hacer que las explicaciones a las distintas cuestiones vengan de las declaraciones del propio Godard o derivadas, bien de los autores a los que él mismo alude, o bien de críticos y profesores que han seguido su filmografía. La opción por unas u otras referencias forma parte del planteamiento de esta tesis, y un poco más adelante expondré los motivos de tal elección. Si se otorga preferencia a la palabra de Godard es porque existe una gran coherencia entre sus trabajos y sus reflexiones, las cuales no deben considerarse separadamente, sino como parte de una misma obra que excede el marco estricto de las películas. Es por ello que se da relevancia a las distintas consideraciones de Godard, ahora bien, ha de entenderse que lo que se prima son las observaciones de Godard en tanto que artista, no se trata de entrar en su vida privada¹⁰.

La función que, por tanto, tienen aquí los comentarios de Godard es facilitar el acercamiento a la obra, que a su vez explica las ideas de su autor. No se pretende hacer compartir sus afirmaciones, que muchas veces pueden ser discutibles, sino hacer ver cómo éstas pueden aclarar la aparición de determinados motivos. Por poner un ejemplo: el punto de partida de esta obra es que Godard cree que el cine ha muerto; esto, así sin más, no es para nada un juicio unánime entre los cineastas, pero la cuestión pasa a ser distinta si se matiza qué cine, -el cine tal y como había nacido como “arte verdaderamente popular”¹¹- es el que piensa que ya no se puede

¹⁰ En este sentido, comparto la opinión de Leutrat en su último libro sobre el director: “Nos interesan los films como acontecimientos artísticos más que por su relación con la vida de su creador.” (Leutrat, Jean-Louis; Liandrat-Guigues, Suzanne, 2004, *Godard simple comme bonjour*, París, l’Harmattan, p. 10).

¹¹ Pondré otro ejemplo de idea particular del director: durante los últimos años Godard ha repetido que existe una tradición de crítica francesa, y que los franceses son “los únicos que han intentado hacer una historia el arte”; cuando trato sobre este comentario en la tesis no es para que se comparta tal idea, dado que todos conocemos eminentes historiadores del arte de otras nacionalidades, sino para que se comprendan algunas cuestiones con respecto a la crítica que aparecen en esta obra.

dar. Con esta idea de cine como arte popular¹² se refiere a que el cine apareció como un arte que era accesible a una gran cantidad de público, que no estaba reservado a determinadas élites (ya fueran sociales o intelectuales) y que enseguida tuvo un gran éxito; hechos que Godard liga en parte a que el cine naciera mudo, creando un nuevo lenguaje con las imágenes que todos eran capaces de comprender, un lenguaje que daba una gran libertad al espectador y cuyo desarrollo Godard considera que fue frustrado por la manera en que se implantó el sonoro. Un cine que, según se presenta en las *Histoire(s)*, era un arte en estado de infancia, generoso e inocente; estado feliz que, a causa de presiones externas y de sus propios errores, acabaría perdiendo, señalándose repetidamente en varios capítulos lo que Godard ve como sus dos grandes faltas: haberse vendido al espectáculo, y no haber sido testigo del horror del exterminio, cuando precisamente el cine estaba llamado a dar testimonio. Aunque expuesto de un modo esquemático, éste sería el recorrido del cine que, a modo de viaje siguiendo la metáfora del poema que se incluye de Charles Baudelaire, se muestra en esta obra: del nacimiento del cine como arte de en estado de infancia a su caída por motivos diversos, cerrando sobre los años sesenta, dando a entender que los nuevos cines no eran sino el canto del cisne. Las *Histoire(s)* aparecen, pues, como una obra para recuperar la belleza de un tiempo, el de la infancia, al que ya sólo se puede mirar como aquello que fue, como historia ya cristalizada.

En *Histoire(s) du cinéma* se aúnan varios aspectos que venían dándose a lo largo de la carrera del director, siendo esta obra su paradigma. Uno de ellos es el tema de la filiación: con la realización de este proyecto Godard rinde un homenaje a la imagen y el sonido anteriores a él mismo, y

¹² Idea del cine como arte popular que, no es exclusiva de Godard y que, por ejemplo, también puede encontrarse en los escritos de Bazin o más recientemente en algunas declaraciones de Víctor Erice.

así dice: “Son mis deberes o si puede decirse, mi respeto filial en relación con esas imágenes y esos sonidos que me han precedido. Pero al mismo tiempo, también rindo el mismo homenaje, con el mismo respeto y el mismo deber al libro y a la literatura, y a la crítica, tal y como la entiendo”¹³. Este trabajo pondría, pues, de manifiesto el gran amor de Godard hacia el cine, y también matizaría esta relación, que no es tanto la de un cinéfilo (que se alimenta de cine y vive sólo para un círculo cerrado de cine), como la de, según la expresión de Serge Daney, un *ciné-fils*.

Filiación con el cine, pero considerándolo como una entre otras artes, y como tal un medio para hacerse determinadas preguntas en relación con el arte y con el mundo. En este sentido, las *Histoire(s)* plantean la relación del cine con su siglo, a la vez que se establecen lazos con la pintura, la música, la literatura y la filosofía; todo ello sin dejar de obedecer a la pregunta que Godard se ha hecho en cada uno de sus films, qué sea hacer cine en ese momento determinado, en este caso, qué hacer cuando el cine expira. En esta obra Godard evalúa el cine cuando, según lo ve él, está llegando a su fin, y a su vez Godard lo hace desde su propia madurez, como aquel que quiere dejar un legado con el que se recuerde qué fuera ese arte al que ha dedicado todos sus esfuerzos.

Una mirada hacia atrás que resulta un tanto melancólica, ya que es la del director que mira al desarrollo de un cine del que sólo ha llegado a vivir la fase de su declinar; y que, a la vez, se caracteriza por su gran libertad, la de aquel que ya no tiene que rendir cuentas a nadie, lo que podría entenderse siguiendo las palabras de Gilles Deleuze: “A veces ocurre que la vejez otorga, no una juventud eterna, sino una libertad soberana, una

¹³ Godard, Jean-Luc; Ishaghpour, Youssef, 2000, *Archéologie du cinéma et mémoire du siècle. Dialogue* (1998), Tours, Farrago, p. 41.

necesidad pura en la que se goza de un momento de gracia entre la vida y la muerte, y en el que todas las piezas de la máquina encajan para enviar un mensaje hacia el futuro que atraviesa las épocas”¹⁴. Libertad que, por otra parte, caracteriza toda la filmografía de Godard, y que ante todo nace de una gran exigencia, de mantenerse firme en su manera de entender el cine, siguiendo estos sus principios por más que su obra cause incomodidad o no conecte con el llamado gran público. Así también sucede con las *Histoire(s)*, libertad del poeta que muestra su personal concepción del mundo, y por la que, al mismo tiempo que da por acabado el cine, se permite otorgarle la hipotética esperanza de que un día la imagen resurgirá en todo su esplendor; una promesa expresada en términos de redención que tiñe de cierto misticismo el sentido épico de esta obra.

En uno de los capítulos de las *Histoire(s)* se alude a la *Nouvelle Vague* como la generación que surgió a mitad del recorrido del cine; una visión que se sostiene en relación con el momento actual y desde la opinión de Godard según la cual el cine se muere tras haber durado más o menos lo que una vida. El aspecto más importante de esta cuestión es que se insiste en que la *Nouvelle Vague* no sólo se interesó por la historia que le precedía, sino que se hizo heredera de ese gran legado: eligiendo padres a los que vincularse, y aprendiendo de ellos no para imitar servilmente, sino para hacer cosas nuevas. Esta relación se ha dado de manera más intensa en el caso de Godard, llevándole finalmente a realizar esta obra: con ella da buena prueba de que sentirse ligado a la historia del cine no debe impedir ver sus errores, y que la admiración por los maestros no se manifiesta copiando sus formas. De modo que si las *Histoire(s)* son un monumento al cine, también son un singular ejercicio de crítica.

¹⁴ Deleuze, Gilles; Guattari, Felix, 2001, *¿Qué es la filosofía?*, sexta edición, Barcelona, Anagrama, p. 7. [ed. or. *Qu'est ce que la philosophie?*, París, Minuit, 1991].

Crítica que Godard hace y que llama a hacer, poniéndose de relieve el espíritu crítico de sus obras, particularmente de sus trabajos en vídeo, de los cuales también son las *Histoire(s)* una culminación. Desde muy temprana fecha Godard comenzó a utilizar el vídeo como útil con el que reflexionar sobre las imágenes, como hizo en *Six fois deux/ Sur et sous la communication* (1976)¹⁵, y sobre su propio trabajo, como en los guiones filmados de los años ochenta. Aunque Godard parece lamentar que las *Histoire(s)* estén en vídeo, lo cierto es que esto tiene una coherencia con su labor anterior en este campo. Además, el vídeo le ha permitido llevar a cabo su proyecto de una manera privada, casi en la intimidad, elaborando el complejo montaje de esta obra en su propio estudio, en los ratos libres, al tiempo que realizaba otras películas.

Sin lugar a dudas, las *Histoire(s)* son la obra cumbre de un montaje que Godard ha desarrollado como su poética personal durante toda su filmografía. El montaje es su rasgo de estilo como pueda serlo la pincelada de un pintor, o el uso de determinados compases en un músico. Al montaje deben las *Histoire(s)* su aspecto de inmensidad, por más que sus componentes sean limitados; un montaje con el que yuxtapone, superpone, desgarrar y colorea distintas imágenes (ya sean de cine, de archivo, fotografías o pinturas), que a su vez chocan o armonizan con el nivel sonoro (integrado por distintas músicas y ruidos, así como las voces que van leyendo distintos textos) y los rótulos que continuamente cruzan la pantalla. Si bien la mayor parte de los elementos utilizados son citas (visuales, textuales o sonoras), no por ello han de entenderse las *Histoire(s)* como una simple amalgama de ingredientes heterogéneos, sino como un complejo *collage*: Godard crea algo nuevo a partir de este material

¹⁵ Todos los films se citan por su título original, si se quiere se puede consultar el Índice de películas citadas y la Filmografía de Jean-Luc Godard que se ofrecen al final.

preexistente. En este sentido, Godard opera como un gran *bricoleur*, tal y como lo definiera Claude Lévi-Strauss en *El pensamiento salvaje*¹⁶, siendo este concepto fundamental para explicar la manera en que Godard crea a través del montaje. Godard es un *bricoleur* en tanto que trabaja con sus manos utilizando fragmentos de obras ya hechas, y como el *bricoleur*, para realizar su labor, Godard se las arregla con el material del que dispone, sobre el que hace una serie de elecciones en una suerte de diálogo con los distintos componentes con los que establece nuevas relaciones.

Un montaje con el que crear formas que sorprenden, asombran o maravillan por su belleza, pero que, ante todo, están encaminadas a dar a ver. *Une pensée qui forme une forme qui pense* (un pensamiento que forma una forma que piensa) indica en el 3A, y esa es su intención, crear formas que piensen y hagan pensar. Unas formas a través de las cuales se van exponiendo ideas que van y vienen a lo largo de los capítulos como si trazaran una espiral, sugiriendo más que afirmando, y haciendo que el espectador participe activamente, puesto que será él quien haya de sacar sus conclusiones puesto que en esta obra no se emiten juicios terminantes; el carácter abierto de la obra también se deriva de su propia complejidad: de su tejido de palimpsesto cada cual elegirá leer una capa en un momento dado, deteniéndose en la asociación entre algunos de los elementos de los muchos que pueden llegar a aparecer superpuestos.

Esta apertura es asimismo factor importante para definir las *Histoire(s)* como una obra de memoria, ya que esta poética del montaje viene a operar como los procesos de rememoración: ni se recuerda todo lo

¹⁶ Véase Lévi-Strauss, Claude, 2002, *El pensamiento salvaje*, duodécima edición, Madrid, F.C.E., pp. 35-43. [ed. or., *La Pensée sauvage*, Paris, Plon, 1962] He de señalar que no se trata de una adecuación superficial de este concepto, sino que su aplicación al trabajo con el montaje de un artista es muy pertinente, puesto que Lévi-Strauss ha explicado que a la hora de desarrollar esta idea fue clave la relación que había tenido con los surrealistas y sobre todo con Max Ernst, gran maestro del *collage*.

que pasó, ni se hace en orden, ni se está seguro de que se haga con exactitud. No se trata de un archivo, sino que con el montaje Godard ha construido un espacio virtual en el que hacer perdurar la memoria de las luces y sombras de un cine que se desvanece. Un espacio virtual que, si nos atenemos al planteamiento de Greimas que distingue entre lo virtual, lo actual y lo realizado¹⁷, se actualizaría cada vez que las *Histoire(s)* son contempladas, lo que supone la posibilidad de múltiples actualizaciones dependiendo de la subjetividad de cada espectador; por otra parte, en tanto que Godard presta particular atención a aquellas películas que por unos u otros motivos no llegaron a realizarse, esta obra supone la actualización de esos proyectos que habían quedado en un estado virtual; asimismo, el carácter de *work in progress* que tienen las *Histoire(s)*, que ha supuesto que en su fase de elaboración hubiera distintas versiones¹⁸, da lugar a que se planteen distintas actualizaciones de una virtualidad que las contiene y que puede generarlas alternativamente.

La libertad que dejan en cuanto a su lectura, ha hecho que las *Histoire(s)* no sólo generen una bibliografía tan abundante como variada, sino también que esta obra se utilice en ámbitos diversos, más allá de su proyección en distintas Filmotecas y de su emisión en algunas cadenas de televisión. De modo que podemos encontrar las *Histoire(s)* en igualdad de condiciones con otras obras de arte actual, ya sea en exposiciones claramente relacionadas con su temática, como la de *Lugares de la Memoria* (Espacio de Arte Contemporáneo de Castellón, 2001), o en ferias

¹⁷ Véase Greimas, Algirdas Julien; Courtés, Joseph, 1990, *Semiótica, Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*, Madrid, Gredos, pp. 29, 331, 437. [ed. or., *Sémiotique: Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, París, Hachette, 1979]

¹⁸ Durante el largo proceso de elaboración, diez años, Godard ha vuelto una y otra vez sobre su obra, cambiando o matizando las asociaciones, añadiendo elementos etc. Esto se hace especialmente patente en el caso del 1A y 1B, que fueron presentados en el Festival de Cannes de 1988 y emitidos por televisión en 1989, y que después fueron modificados para la edición final para modular su intensidad de acuerdo con los otros capítulos; también se sabe que personas próximas a Godard pudieron ver versiones intermedias del proyecto. Sobre todo esto hablo en el apartado de *WORK IN PROGRESS*.

de arte tan reputadas como la de Kassel, en la que se mostró como instalación videográfica¹⁹ durante la Documenta X (1997). Quizá esta notoriedad lograda en distintos ambientes sea la explicación de otro uso que se ha dado a las imágenes de esta obra: servir de portadas de discos²⁰; algo que, sin duda, se debe a la relación que el director de ECM, Manfred Eicher, tiene con Godard, al que ha suministrado múltiples discos de música contemporánea²¹.

Estos ejemplos reflejan que las *Histoire(s)* han tenido una suerte aparentemente paradójica, ya que, estando compuestas mayoritariamente por referencias “modernas”, esta obra ha sido ampliamente alabada en ámbitos “postmodernos”²². Sin embargo, no es tanto una contradicción, como una nueva muestra de la singular capacidad que Godard ha demostrado a lo largo de su carrera para saber captar el aire del tiempo²³, y reflejar en sus films no sólo el momento presente sino también lo que se

¹⁹ Quiero subrayar el hecho de que “se utiliza” como instalación videográfica, en principio, este uso no forma parte del proyecto de Godard (aunque no se descarta que al realizar esta obra llegara a contemplar tal posibilidad); la instalación partiría del uso que le da otro, no es como en el caso de Chantal Akerman, cineasta que con algunos de sus films realiza instalaciones (que han podido verse en la Documenta, en el Centre Pompidou, en el IVAM, etc.) plenamente concebidas por ella. Godard hasta el momento no ha organizado la proyección de sus obras en un dispositivo de estas características, queda por ver qué es lo que hará para la gran exposición que se viene anunciando en el Centre Georges Pompidou (véase un comentario sobre esto en Marías, Miguel, 2005, “Montaje estratificado en el cine de Jean-Luc Godard”, *Artecontexto*, p. 34).

²⁰ Así, una virgen románica que sale en el 2A es la foto de portada de una grabación de 2000 de piezas de Bach bajo el título de *Morimur*; la imagen de la Santa Irene de Latour con rótulos azules superpuestos tal y como se puede ver en el 1B es la portada del disco *Words of The Angel* del Trío Mediaeval (grabación de 1999), y una de las imágenes del collar rompiéndose en *U samogo sinego morja* que Godard mete en el 1A sirve de portada a una grabación de canciones de Debussy y Mozart que realizaron Juliane Banse y Andrés Schiff en 2001; o también la imagen de *India Matri Bhumi* que sale al final del 3B es la portada del disco *Suspended Night* del Tomasz Stanko Quartet. Todos ellos son discos de ECM.

²¹ La relación de Godard y ECM, casa en la que se editaron las *Histoire(s)* en formato compact disc, aparece detallada en el capítulo Jullier, Laurent, 2004, “JLG / ECM”, en M. Temple; J. S. Williams; M. Witt (eds.), *For Ever Godard*, Londres, Black Dog Publishing, pp. 272-287.

²² Por aclarar estas dos acepciones, remitiré a las definiciones que se dan en el Diccionario de la Real Academia, y por tanto, con referencias “modernas” se trataría de englobar a diversos autores citados en tanto que puede decirse que pertenecen a la modernidad entendida como el proyecto cultural que partiendo desde la Ilustración se prolonga hasta mediados del siglo XX; y con “postmoderno” se aludiría al “movimiento artístico y cultural de fines del siglo XX, caracterizado por su oposición al racionalismo y por su culto predominante de las formas, el individualismo y la falta de compromiso social”.

²³ Sobre este aspecto cabe citar, en lo que se refiere a la relación de sus primeros films con su época, el libro Esquenazi, Jean-Pierre, 2004, *Godard et la société française des années 1960*, París, Armand Colin.

está fraguando para el futuro inmediato, baste con recordar películas como *La Chinoise* (1967), o *Masculin-féminin* (1966), película ésta última en la que no es de extrañar que apareciera destacada la siguiente frase de Merleau-Ponty: “El filósofo y el cineasta tienen en común una cierta manera de ser, una cierta visión del mundo que es la de una generación”²⁴. Así también, al realizar su proyecto para conservar la memoria del cine, Godard ha hecho una obra en la que se dan cita motivos de gran interés para el fin de siglo en que había de ver la luz, como puedan ser el valor del fragmento, el montaje como creación, o las relaciones entre memoria e imagen; el hecho mismo de que las *Histoire(s)* estén en vídeo –por más que Godard diga que lo lamenta– no sólo se relaciona con otros trabajos en vídeo del director, sino que coincide con un periodo de desarrollo del videoarte²⁵. De igual modo, esta obra en la que se da particular relevancia a la imagen resulta enormemente atractiva para los Estudios Visuales que se vienen desarrollando sobre todo en las universidades anglosajonas, por más que las teorías que éstos plantean sean ajenas al pensamiento de Godard, cuyas ideas sobre la imagen, el montaje y la forma se tratarán de explicar a lo largo de este estudio²⁶.

En lo que se refiere a la metodología y organización de esta tesis, señalaré desde un primer momento que no es la usual y que se caracteriza por un isomorfismo con las *Histoire(s)*, destinado a abordar mejor su

²⁴ Esta frase, que en el citado film aparecía en rótulos sobre una imagen de las calles de París, proviene del final de la conferencia “El cine y la nueva psicología” que diera Merleau-Ponty en 1945, recogida en Merleau-Ponty, Maurice, 2000, *Sentido y sinsentido*, segunda edición, Barcelona, Península, p. 105. [ed. or., *Sens et non-sens*, París, Nagel, 1948]

²⁵ A este respecto citaré los estudios de Jorge La Ferla relacionando las *Histoire(s)* con otros trabajos de videoarte. Véase La Ferla, Jorge, 2003, “Sobre *Histoire(s)* du cinéma y las relaciones entre el cine, el vídeo y el digital”, en D. Oubiña (coord.), *Jean-Luc Godard: el pensamiento del cine. Cuatro miradas sobre *Histoire(s)* du cinéma*, Barcelona, Paidós. pp. 45-62.

²⁶ Esta tesis se centra en estudiar, a partir de una cierta hipótesis, esta obra en sus distintos aspectos, dando explicaciones en las que se plantean relaciones con las ideas y demás trabajos de su autor, pero no se trata de un estudio en concreto de “la imagen para Godard”, y/o de si las ideas del director constituyen o no una teoría, y de cómo ésta entraría en relación o confrontación con las especulaciones que al respecto se barajan desde el ámbito de los Estudios Visuales; éstos aspectos serían motivo de otro estudio, muy interesante de hacer, pero cuya profundidad y extensión sería motivo para otra tesis.

complejidad. De tal manera, que este estudio no se articula en capítulos sino en conceptos que se presentan a la manera de los lexemas de un diccionario. Con esta estructura he querido destacar las principales ideas que circulan entremezcladas en el seno de la obra; ideas que al ser tratadas por separado explican la obra desde ángulos diversos, y permiten una visión más completa de la misma. Esta disposición implica que se establezcan conexiones entre los diferentes apartados, ya que hay temas que pueden contemplarse al amparo de dos o más conceptos, e incluso supone que a veces se repitan puntos concretos puesto que son necesarios para la exposición coherente de ese concepto. Tanto la interconexión entre los distintos apartados como la insistencia sobre ciertos motivos puede considerarse similar al sistema de recurrencias y la interrelación que existe entre los capítulos de las *Histoire(s)*, en los que las ideas no se desarrollan linealmente. Este paralelismo entre el objeto estudiado y su estudio sirve como preparación al encuentro con la obra, a la vez que permite dar un enfoque más amplio de los múltiples temas que contiene.

Estos conceptos-apartados salen de la propia obra, ya que todos ellos tienen como epígrafe palabras particularmente relevantes en las *Histoire(s)* y pueden verse repetidas mediante rótulos a lo largo de los capítulos. A este respecto quiero subrayar el hecho de que son conceptos que emanan de las *Histoire(s)* y no términos abstractos aplicados a la obra, por ello mismo no se trata de dilucidar aquí, por ejemplo, qué pueda ser la belleza en sí o exponer las muchas y variadas definiciones que se han dado de la misma, sino de observar cómo se muestra la belleza en esta obra, y ver qué ideas pueden contribuir a explicar tal manifestación; por tanto, el desarrollo de estos apartados deriva del propio objeto de estudio y no de unas nociones impuestas a priori. Por otra parte, esto también se debe a que Godard reúne referencias diversas que le son personalmente afines aunque éstas sean muy

distintas; así, por ejemplo, por más que aluda a Bergson no puede decirse que en las *Histoire(s)* se de un modelo bergsoniano de memoria, sino que hay diferentes concepciones de la misma, como explica este estudio.

La elección de estos conceptos está plenamente justificada por su importancia, y a través de cada uno de ellos podría iluminarse la obra entera como paso a señalar seguidamente. Así, a la hora de abordar esta particular historia del cine no podían faltar *HISTORIA* e *IMAGEN*, tratando en el primero de cómo se contempla la Historia en esta obra, y qué otros planteamientos historiográficos ayudan a explicarla; y en el segundo, dado que se trata de una obra hecha con, por y para las imágenes, expongo qué sea la imagen para Godard. Asociados al apartado de imagen estarían *CONTROL (del Universo)*, en el que partiendo del título del capítulo que Godard dedica a Alfred Hitchcock hablo de cómo se muestra en esta obra la relación de las imágenes con el poder, y *REDENCIÓN*, en el que ofrezco una posible explicación a por qué aparece esta esperanza formulada como una promesa, por qué Godard considera que es necesario redimir al cine y comento los elementos místico-religiosos de las *Histoire(s)*.

Asimismo presento los temas centrales de esta tesis, que son: *POESÍA* –apartado en el que entre otras cosas, argumento por qué considero que esta obra es de carácter poético, y explico la manera en que Godard entiende la poesía como creación, siendo así lo que de común tienen las distintas artes, y el papel relevante que en esta obra tiene la poesía, con la presencia destacada de diversos poetas-; y *MEMORIA* –en el que abordo su carácter de memoria, y expongo por qué mecanismos se constituye como tal obra de memoria, y qué es lo que esto supone-. Una vez establecidas estas premisas, se impone hablar del *MONTAJE*, sección en la que analizo cómo se manifiesta en las *Histoire(s)* ésta que es la

personal poética de Godard y otras opiniones del director acerca del montaje. Derivado de este último apartado estaría el de *WORK IN PROGRESS*, incidiendo en él en la naturaleza abierta de la obra y su concepción como proyecto.

Por otra parte, es gracias al montaje que Godard ha hecho de su historia del cine una obra de carácter crítico, y a este aspecto dedico un apartado, el de *CRÍTICA*, en el que también comento la importancia que el director concede a la crítica de arte y de cine, y a cómo hacer crítica desde la propia obra. Al estar aunadas memoria, crítica y poesía, subrayo el que sería factor común a todas ellas, *RESISTENCIA*, apartado en el que muestro que ésta es una obra de resistencia en tanto que obra poética destinada a guardar la memoria del cine y su época (ya que su autor parte de la exigencia de unos principios creativos que no se someten a las leyes del mercado, y crea una obra que habrá de perdurar enfrentándose al olvido); y en tanto que crítica (al no caer en la alineación general, al ser una obra reflexiva que invita a pensar). En este sentido, a lo largo de los apartados destacaré que en esta obra va indisolublemente unido el trabajo de memoria con su actitud de resistencia y su carácter crítico y poético.

Dado que esta obra se puede entender como un museo virtual de la historia del cine, era necesario que dedicara un espacio al *MUSEO*; páginas en las que hablo de la correlación que existe entre esta obra e ideas como la del Museo Imaginario de André Malraux y el Museo del Cine que concibiera Henri Langlois, además de recordar que para Godard el cine estaba llamado a ser el “museo de lo real”. Considero que éste sería uno de los propósitos de las *Histoire(s)*, construir un museo a la memoria del cine, como se hacen museos para las otras artes, en igualdad de condiciones. En este sentido, Godard insiste en hermanar el cine con las artes anteriores a

él, particularmente las artes visuales, siendo muy numerosas las citas pictóricas a lo largo de los capítulos. Estos aspectos los examino en el apartado de *ARTE (Historia del)*, así como la relación de Godard con determinados historiadores del arte. Lo que quiere conservarse en este museo es un arte, el cine, que Godard ve acabado, rememorando el que fuera su estadio feliz con la denominación de *INFANCIA (del Arte)*; enunciado éste bajo el que explico la idea de Godard de que el cine era un arte verdaderamente popular, y cómo desde esta su condición infantil evolucionó, mal y rápido a ojos de Godard. Un recorrido que en las *Histoire(s)* se refleja de una manera muy especial, a través de los versos de *Le Voyage* de Baudelaire; y si el cine emprendió un viaje, también esta obra puede verse como un viaje para recuperar la belleza que tuviera el arte del cine, por lo que no dejo de dedicar un apartado a hablar de cómo aparece la *BELLEZA* en esta obra, y por qué Godard cree que la belleza, sea ideal o material, está teñida de fatalidad; así también explico que Godard reúne en esta obra distintas ideas de belleza, conformando así la particular expresión de la belleza de esta obra.

Una vez comentadas las razones que me han llevado a elegir estos apartados-conceptos, fácilmente se adivina, dado el título de este estudio, que aunque han sido tratados con igual consideración, no todos tienen la misma importancia. A esto hay que añadir que el hecho de que aparezcan en orden alfabético, no quiere decir que tengan que leerse siguiendo esa disposición, sino que, como tal diccionario, puede empezarse por uno cualquiera y después dejar que unas palabras lleven a otras. De hecho, por ejemplo, lo que es la descripción de las sucesivas etapas de este proyecto se cuenta en *WORK IN PROGRESS*, que es el último de los apartados.

Este “diccionario” se complementa con un amplio Anexo, que por decirlo de algún modo, actúa a la inversa, esto es, sigue linealmente los

capítulos. Bajo el título de *Todas las historias*, en este Anexo ofrezco un análisis comentado de las *Histoire(s) du cinéma* al completo, cosa que hasta ahora no se había hecho, indicando paso a paso los diversos elementos y, sobre todo, explicando cómo funcionan las series. Por más curiosidad que causen los detalles, no puede olvidarse que para Godard lo importante es cómo interactúan los distintos componentes entre sí. No tendría mucho sentido aferrarse estrictamente al dato, cuando el mismo autor ha confesado que cita a autores de los que dice que sólo se ha leído tres frases²⁷, al igual que confiesa haber introducido un plano u otro según las imágenes que tuviera a mano en ese momento²⁸. Centrarse en los elementos como datos y no en su operatividad conduce a una lectura un tanto superficial de la obra; eso por no decir que puede acabar llevando a identificaciones erróneas²⁹, otra buena razón para tratar de no perderse en el bosque de referencias que presenta Godard y atender a lo fundamental.

Al plantear de este modo la tesis he intentado poner de relieve el mayor número de aspectos posibles, para lograr una mejor comprensión de las *Histoire(s)*. Con este estudio se ofrece un doble acercamiento mediante el desarrollo de sus ideas esenciales y el análisis puntual de los capítulos a fin de dar una explicación más completa de la obra, la cual ya ha generado textos importantes que me gustaría comentar aquí.

²⁷ Entrevista a Godard “Des traces du cinéma”, *Positif* nº 456, feb. 1999, p. 50.

²⁸ Al preguntarle Rosenbaum en una entrevista si en ocasiones no había podido tener los fragmentos que quería, Godard contestaba: “Si no los tenía cogía otros, y entonces contaba otra historia, más o menos, sin ningún problema. En el último episodio (4B), no importaba qué plano pudiera convenirme. Necesitaba planos documentales que fueran a la vez fuertes y sin importancia.” Véase la entrevista a Godard “Bande-annonce pour les Histoire(s) du cinéma de Godard”, *Trafic* nº 21, primavera 1997, p. 12.

²⁹ Por ejemplo, en Shafto, Sally, “De la peinture et de l’histoire dans les Histoire(s) du cinéma”, *CinémAction* nº 109 especial *Où en est le God-Art?*, 2003, pp. 226-235, aparecen identificaciones dudosas, y desde luego la autora se equivoca al dar por obra de Heckel una xilografía de Kirchner. También aparece una confusión en Temple, Michael, 2000, “Big Rhythm and the Power of Metamorphosis: Some Models and Precursors for Histoire(s) du Cinéma”, en M. Temple; J. S. Williams (eds.), *The Cinema Alone. Essays on the Work of Jean-Luc Godard 1985-2000*, Amsterdam, Amsterdam University Press, pp. 77-95, ya que al aludir a la cita de Élie Faure en *Pierrot le Fou* este autor dice que era un texto sobre Tiziano, cuando tal cita es sobre los últimos años de Velázquez. Me parece lamentable que estar más pendiente de los detalles que de su función lleve a errores que pueden afean textos que, por lo demás, son muy interesantes, y que de hecho recomiendo en esta tesis para ver determinados temas.

Ya antes de que Godard terminara la totalidad de los capítulos llamó la atención de diversos autores, y cabe destacar el artículo de Jean-Louis Leutrat “Histoire(s) du cinéma ou comment devenir maître d'un souvenir” (1994)³⁰. No mucho después de la presentación de las *Histoire(s)* apareció el que probablemente sea uno de los trabajos más relevantes, el libro de Jacques Aumont *Amnésies. Fictions du cinéma d'après Jean-Luc Godard* (1999), en el que el teórico francés planteaba toda una serie de reflexiones a modo de ensayo, que quizá pueda resultar algo complejo para aquellos que no estén familiarizados con el último Godard, pero cuya lectura es, sin duda, muy sugerente. De ese mismo año es el libro de Alain Bergala *Nul mieux que Godard*, en el que se refiere a distintos momentos de la carrera del director, siendo muy interesante el capítulo en que trata sobre las *Histoire(s)* por la manera en que explica la relación de Godard con la memoria del cine. En cuanto a la idea de museo, hay que destacar los textos de Dominique Païni, el artículo “Un musée pour cinéma créateur d'aura” (1997), y el capítulo que trata sobre Langlois en *Le cinéma, un art moderne* (1997). Otro de los autores que se ha referido a esta obra es Jacques Rancière, dedicándole textos en *La Fable cinématographique* (2001) y *Le Destin des images* (2003), y muy especialmente el artículo “La sainte et l'héritière” (1999) en el que abordaba el tema de la redención, cuestión sobre la que también se ha centrado Georges Didi-Huberman en su libro *Images malgré tout* (2003).

En torno no sólo a las *Histoire(s)* sino en general al último Godard destaca particularmente el ensayo *Godard simple comme bonjour* (2004), realizado en colaboración por Jean-Louis Leutrat y Suzanne Liandrat-Guigues; un trabajo riguroso que sorprende por su capacidad de síntesis y

³⁰ Aquí simplemente se comentan los textos más relevantes que han generado las *Histoire(s)*, para más detalles sobre su edición, así como la traducción que se ha hecho de algunos, consúltese la Bibliografía.

su claridad, sin que ello haya supuesto renunciar a detalles de tipo erudito, de los que por otra parte, saca un partido extraordinario. También referidas al periodo más reciente del director son las dos principales publicaciones del ámbito anglosajón que tratan sobre las *Histoire(s)*, tituladas *The Cinema Alone. Essays on the Work of Jean-Luc Godard 1985-2000* (2000) y *For Ever Godard* (2004), siendo esta última una recopilación revisada de las ponencias que se presentaron en el congreso sobre Godard que tuvo lugar en la Tate Modern en junio de 2001. Cabe citar otra obra colectiva, la que bajo el título de *Jean-Luc Godard: el pensamiento del cine. Cuatro miradas sobre Histoire(s) du cinéma* (2003) reúne junto a una introducción de David Oubiña cuatro breves conferencias sobre esta obra.

En lo que se refiere a la bibliografía publicada por autores españoles, uno de los primeros textos que apareció fue el capítulo que Domènec Font dedicara a esta obra en su libro *La última mirada. Testamentos filmicos* (2000), en el que se ven las *Histoire(s)* como el legado que Godard ha querido dejar para que se recuerde la historia del cine a través de un ensayo poblado de fantasmas; en relación con ese carácter fantasmático parecen estar las páginas que Gonzalo de Lucas dedicara a las *Histoire(s)* en de su ensayo sobre cine fantástico francés (*Vida secreta de las sombras. Imágenes del fantástico en el cine francés*, 2001). Por último, me gustaría destacar el libro de Paulino Viota *Jean-Luc Cinéma Godard* (2004), que si bien es un tomo breve y en el que se aborda toda la filmografía del director, en él se dan explicaciones lúcidas que aclaran aspectos esenciales del cine de Godard, y que, por tanto, ayudan a comprender esta obra.

Cito aquí los principales trabajos en torno a las *Histoire(s)*, todos ellos estudios relevantes pero cuya lectura es recomendable compaginar con la de las declaraciones de Godard sobre su propia obra, ya sea en las

entrevistas recogidas en los dos tomos de *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard* (1998), o en el diálogo mantenido con Youssef Ishaghpour publicado como *Archéologie du cinéma et mémoire du siècle* (2000).

Todos estos trabajos y otros muchos han sido utilizados a la hora de preparar esta tesis. Pero, como puede verse en las páginas que siguen, no son las únicas referencias en las que me he apoyado. También he acudido a autores como André Bazin, Walter Benjamin, Maurice Blanchot, Hermann Broch, André Malraux, o Paul Valéry, que aparecen citados en las *Histoire(s)*. Al ser autores escogidos por el propio Godard, era interesante comprobar si esta elección se centraba sin más en una frase puntual, o si había una cierta afinidad de ideas y se podía encontrar tanto en los textos que específicamente se citan, así como en otros de sus libros, pasajes que sirvieran para iluminar esta obra. A esto se suman otros autores que no se citan en los capítulos, si bien Godard en sus declaraciones puede hablar de ellos, pero no los he escogido por estas alusiones sino porque me parecían especialmente pertinentes para desarrollar algunos temas. En este sentido, por poner un par de ejemplos, explicaré la presencia de dos filósofos como son Theodor W. Adorno y Gilles Deleuze. Del primero he utilizado sobre todo comentarios que reflejan su visión negativa del desarrollo de la cultura como industria, ya que se trata de una opinión muy similar a la de Godard. En lo que se refiere a Deleuze, cito varios de sus textos, por una parte porque en ellos trata sobre cuestiones relevantes para las *Histoire(s)* como pueda ser la repetición, o el acto de creación; y por otra, porque es un pensador que reflexionó sobre el cine, que relacionó las imágenes con el tiempo y con las ideas, y que, además, en concreto, dejó algunas apreciaciones muy destacables sobre Godard.

Como he comentado, existe ya una amplia e interesante bibliografía acerca de las *Histoire(s)*. Sin embargo, dado que esto no suponía que se hubieran agotado los temas a tratar, sino que por el contrario recalca su magnitud y abría nuevas perspectivas, con este texto he querido hacer un exhaustivo estudio, que facilite el acercamiento a esta obra, y que parte de una hipótesis, que las *Histoire(s)* son una obra poética y una obra de memoria y que desde esta doble perspectiva se puede dar una explicación completa, que por otra parte se ajusta más a sus dimensiones reales ya que no se cierra sobre el cine. Al presentar este planteamiento soy consciente de que otros autores han hablado de la naturaleza poética de esta obra, si bien sólo parcialmente, y de que, por supuesto, existen otras muchas lecturas posibles sobre las *Histoire(s)*. Las distintas aportaciones que se hagan a su estudio y comprensión no han de resultar superfluas, ya que, como gran obra que es, siempre que nos acerquemos a ella nos descubrirá algo nuevo, como decía Valéry, “una obra de arte debería enseñarnos siempre que no habíamos visto lo que estamos viendo.”³¹

Por último, deseo hacer constar mi reconocimiento a las personas e instituciones que han contribuido a la realización de esta tesis. En primer lugar, quiero dar las gracias a mis directores, Aurora Fernández Polanco y Santos Zunzunegui, por sus orientaciones, consejos, apoyo y generosidad, sin ellos esta tesis no hubiera sido posible. Asimismo, he de señalar que a la Sección Departamental de Historia del Arte debo no sólo el haberme admitido, sino el haber encontrado un clima de compañerismo y trabajo, en el que todos sus miembros me han animado a finalizar mi doctorado. De

³¹ Valéry, Paul, 1996, “Introducción al método de Leonardo da Vinci” (1894), en *Escritos sobre Leonardo da Vinci*, segunda edición, Madrid, Visor, p. 27.

forma muy especial quiero agradecer a Ana Martínez y Ana Useros su inestimable colaboración. También he de mencionar a las bibliotecas de Filosofía y Bellas Artes de la UCM, y a la biblioteca de Filmoteca Española, en las que además de disponer de sus fondos siempre he contado con la atención de su personal.

Sin duda, esta tesis no se hubiera desarrollado igual sin la beca FPI de la Comunidad de Madrid, que me ha permitido dedicarme a ella a tiempo completo, y disfrutar de dos estancias en el extranjero, indispensables dadas las peculiaridades de esta investigación. Aprovecho aquí para agradecer a la Bibliothèque du Film y al Colegio de España que me acogieran durante tales estancias en París. Quisiera también citar al profesor Jean-Luis Leutrat (Universidad París III), que tuvo la amabilidad de proporcionarme material necesario para ultimar algunos detalles así como de comentar las líneas generales mi trabajo; también al profesor Jorge La Ferla (Universidad de Buenos Aires) que me dejó consultar sus textos acerca de la obra en vídeo de Godard.

En definitiva, me gustaría expresar mi agradecimiento a todos los que de un modo u otro han ayudado a que esta tesis llegara a buen término.

ARTE (Historia del)

“Mi hipótesis de trabajo con relación a la historia del cine, es que el cine es el último capítulo de la historia del arte de un cierto tipo de civilización indoeuropea.”³²

Jean-Luc Godard

³² “Dialogue entre Jean-Luc Godard et Serge Daney”, *Cahiers du Cinéma* nº 513, mayo 1997, p. 49.

Considerando Godard que el cine es un postrer avatar del arte, o más concretamente de un modo de entender el arte ligado a la historia de occidente, no podía por menos que ser notable el papel otorgado al Arte en las *Histoire(s) du cinéma*. Dentro de esta presencia general pueden señalarse varios aspectos a tratar: desde observar cuáles sean los lazos que Godard insiste en establecer entre cine y arte, pasando por examinar el abundante número de imágenes de obras que aparecen en los capítulos, o analizar las relaciones que existen con la historiografía del arte, así como hablar de la condición de artista del propio Godard³³.

Una de las cuestiones que se aborda en esta obra es la de la filiación, y dentro de esta idea del cine como última de las artes, se va a señalar una relación determinada con algunas de ellas. Esta es una de las maneras en que Godard, como por otra parte, todos los grandes artistas, elige “nuevos ancestros”, reescribiendo así la historia de su arte³⁴.

Sólo con echar un vistazo a alguno de los capítulos, podríamos hacernos una cierta idea, puesto que de la gran cantidad de obras que aparecen entre citas de películas y fragmentos de noticiarios, casi todas son pinturas. Aunque parezca evidente, quiero subrayar este deseo de establecer una continuidad entre la creación artística plasmada en imágenes, ya que Godard escoge esta opción y no la otra con la que habitualmente se hermana al cine, la de las artes escénicas. De tal manera que en la filiación directa del cine lo que figura es la fotografía, “heredero de la fotografía” lo llama, y si bien es lógico mostrarlo como una misma línea histórico-técnica, también es curioso el cuidado que pone en separar el cine del teatro

³³ Sobre este aspecto véanse también los apartados de *MONTAJE* y *POESÍA*.

³⁴ Sobre el tema de la filiación referido más en concreto a los maestros del cine, véanse los apartados de *CRÍTICA* y *MEMORIA*, en los que también se explica la actitud de Godard hacia la herencia recibida, y su relación con el cine no como cinéfilo sino como “*ciné-fils*”, que asimismo se ha comentado en la Introducción.

y la novela. Por más que el teatro sea presentado en el 1A a propósito de Max Ophüls, un director al que siempre ha admirado, no lo hace sino para marcar las diferencias mediante un aforismo de Robert Bresson: *le théâtre est quelque chose de trop connu le cinématographe quelque chose de trop inconnu jusqu'ici* (El teatro es algo demasiado conocido; el cinematógrafo, algo demasiado desconocido hasta ahora)³⁵. Si bien el gran respeto de Godard por el maestro Bresson se refleja en numerosas citas, sobre todo en los dos primeros capítulos, no es casual que incluya tal referencia, dado que es conocido el empeño que puso Bresson en marcar las diferencias entre el cine y el teatro, por el que Godard parece sentir más bien aversión³⁶.

Esta línea también se debe a su gusto personal por la pintura, algo de lo que ha dado muestras a lo largo de su filmografía³⁷: desde la aparición frecuente de reproducciones en sus primeras películas, pasando por la exuberante belleza de los *tableaux vivants* de *Passion* (1982), a los

³⁵ Bresson, Robert, 1997, *Notas sobre el cinematógrafo*, Madrid, Ardora, p. 91. [ed. or. *Notes sur le cinématographe*, París, Gallimard, 1975]. Para ver cómo se desarrolla esta serie y el contexto de esta cita, consúltese el capítulo 1A en el ANEXO.

³⁶ Señalo que Bresson lo que denostaba no era el teatro en sí sino que se hiciera del cine “teatro filmado”, ya que consideraba que había de ser un arte con un desarrollo independiente tanto de las artes escénicas como de la literatura, siendo éste uno de los argumentos que le servían para separar el mero cine del cinematógrafo; su opinión queda reflejada en aforismos como éste: “El teatro fotografiado o CINE requiere que un realizador o *director* haga actuar a unos actores y fotografíe a estos actores actuando, y que a continuación alinee las imágenes. Teatro bastardo al que le falta lo esencial del teatro: presencia material de actores vivos, acción directa del público sobre los actores.” Véase Bresson, R. (1997), *Notas sobre el cinematógrafo* (1975), *op. cit.*, p. 18. En lo que se refiere a Godard, parece manifestar un rechazo al teatro en sí en su aspecto de representación; Daney apuntaba que Godard detestaba demasiado el teatro como para afrontarlo directamente (así había sido Rivette quien pusiera sobre la escena a Karina), pero que, pese a ello, en ocasiones también podía tomar la escena general de los medias como un teatro (por ejemplo para producir efectos de *casting* al recuperar estrellas populares en el momento de su ocaso); véase Daney, Serge, 1993, (ed. post.), *L'Exercice a été profitable, Monsieur*, París, P.O.L., p. 41.

³⁷ Por poner algunos ejemplos: en *À bout de souffle* (1959) aparecía un póster con el retrato de Irène Cahen d'Anvers de Renoir y varios carteles de Picasso; en *Le Petit Soldat* (1960) se aludía a Paul Klee; de *Les Carabiniers* (1963) se puede recordar el saludo a un autorretrato de Rembrandt; *Pierrot le Fou* (1965) comenzaba con un texto sobre Velázquez, y en el film se podían ver reproducciones de Picasso; tanto en *Scénario du film Passion* (1982) como en *Grandeur et Décadence d'un petit commerce du cinéma* (1986) aparecían imágenes de Tintoretto; en *Nouvelle Vague* (1990) se veían postales con la *Ondina* de Gauguin; y más recientemente, en *Notre musique* (2004) podía verse el retrato de Suzanne Fourment de Rubens. Su película más ligada a la pintura es *Passion* (1982), en ella se recreaban los siguientes cuadros: *El parasol*, *Los fusilamientos del 3 de mayo* y *La maja desnuda* de Goya, *La ronda de noche* de Rembrandt, *La entrada de los cruzados en Jerusalén* y *La lucha de Jacob con el ángel* de Delacroix, *El embarque para la isla de Citera* de Watteau, *La Inmaculada Concepción* de El Greco, y *La pequeña bañista* de Ingres.

numerosos cuadros que pueblan los ensayos de “los años memoria”³⁸. Aunque fuera de unos intentos juveniles con el óleo³⁹, Godard no ha vuelto a coger la paleta, más de una vez se le ha comparado con un pintor⁴⁰, en el que la cámara y el montaje han sustituido al pincel y a la composición. Frente a los grandes equipos que mueve la industria del cine, Godard ha realizado las *Histoire(s)* trabajando aislado como tradicionalmente podía hacerlo un pintor. Con esta obra, en la que el efecto plástico realza la belleza del canto por el arte del cine, parece dar un nuevo sentido a la afirmación de Baudelaire de que los coloristas son poetas épicos⁴¹.

Teniendo, pues, como referente artístico la pintura y como precedente técnico la fotografía, el cine aparece como fruto de la era de los grandes inventos, entre toda una serie de avances del XIX, siglo del que como contrapartida, también hereda sus defectos⁴². El cine, dice Godard, es *l'affaire du dix-neuvième siècle qui s'est résolue au vingtième siècle* (el asunto del siglo diecinueve que se ha resuelto en el veinte). El cine como arte que surgió por ese impulso técnico, desarrollándose en el XX, y según Godard, no sólo sería el arte más representativo del siglo, sino *que l'art du dix-neuvième, le cinéma, fit exister le vingtième qui par lui-même exista peu* (que el arte del diecinueve, el cine, hizo existir el veinte que por sí mismo existió poco).

³⁸ Empleo el término con el que Alain Bergala señaló la etapa que va desde 1988 a 1998 al hacer la edición de textos y entrevistas de Godard (cabe decir que el año de cierre está en función de la fecha de publicación del volumen, y que podría prolongarse más allá); véase Godard, Jean-Luc (Alain Bergala ed.), 1998, *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard. Tome 2 (1984-1998)*, París, Cahiers du Cinéma.

³⁹ Véase el comentario al respecto en el artículo Shafto, Sally, “De la peinture et de l’histoire dans les *Histoire(s)* du cinéma”, *CinémAction* n° 109 especial *Où en est le God-Art?*, 2003, pp. 226-235.

⁴⁰ Véase como ejemplo Aumont, Jacques, 1997, “Godard pintor, o el penúltimo artista”, en *El ojo interminable. Cine y pintura*, Barcelona, Paidós. pp. 167-184 [ed. or., *L’Oeil interminable*, París, Séguier, 1989]; y Aumont, Jacques, “Godard peintre”, *La Revue belge du cinéma* n° 22-23 *spécial Jean-Luc Godard: le cinéma*, 1988, pp. 41-45. Sobre otros aspectos de esta comparación véase *MONTAJE*.

⁴¹ Baudelaire, C., 1996, “Del color” (1846), en *Salones y otros escritos sobre arte*, Madrid, Visor, p. 111.

⁴² Esta idea que aparece en el 1B, Godard también la ha explicado en otras ocasiones: “Flaubert cuenta que el nacimiento de la técnica (las telecomunicaciones, los semáforos) es simultáneo a la estupidez, la de Madame Bovary.” Véase “Dialogue entre Jean-Luc Godard et Serge Daney”, *Cahiers du Cinéma* n° 513, mayo 1997, p. 49.

En este sentido, casi al final de las *Histoire(s)* incluye dos reflexiones sobre la relación entre el arte y el tiempo. La primera es de Hollis Frampton y habla de la relación que pueda tener un arte con su época: *quand un siècle se dissout lentement dans le siècle suivant, quelques individus transforment les moyens de survie anciens en moyens nouveaux, ce sont ces derniers que nous appelons art, la seule chose qui survit une époque telle quelle c'est la forme d'art qu'elle s'est créée, aucune activité ne deviendra un art avant que son époque ne soit terminée, ensuite cet art disparaîtra*⁴³ (cuando un siglo se disuelve lentamente en el siglo siguiente, algunos individuos transforman los antiguos medios de supervivencia 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 se ha creado, ninguna actividad se convertirá en arte antes de que su época haya terminado, y enseguida, este arte desaparecerá). Idea que, con cierta melancolía, acompaña el *sketch* de Buster Keaton y Charles Chaplin en *Limelight*, la última actuación de un arte en declive —en el caso de aquel film, el vodevil— antes de morir, y que se entiende como una referencia a ese cine que dio vida a un siglo y que ahora expira.

Una cita que se complementa poco después con otra, levemente arreglada, de Blanchot⁴⁴; dice así: *le cinéma ne craignait donc rien des autres, ni de lui-même; il n'était pas à l'abri du temps, il était l'abri du temps* (el cine, pues, no temía nada de los demás ni de sí mismo; no estaba al abrigo del tiempo, era el abrigo del tiempo). Sutil manera de identificar cine y arte, ya que estas palabras estaban originalmente dedicada al arte clásico; la frase pasa así de ser una alusión a la inmutable eternidad que

⁴³ Frampton, Hollis, “Notes et hypothèses à partir d'un lieu commun”, *Trafic* n° 21, 1997, pp. 134-135.

⁴⁴ Procede de un artículo a propósito de la *Psychologie de l'art* de Malraux; Godard lo que hace es cambiar la palabra “obra (de arte)” por “cine”. Véase Blanchot, Maurice, 1976, “El Museo, el Arte y el Tiempo” (1950), en *La risa de los dioses*, Madrid, Taurus, pp. 18-40. [ed. or., *L'Amitié*, París, Gallimard]

alcanzaran las obras de la antigüedad sustrayéndose a los avatares superfluos, a reflejar la añoranza por la capacidad que tenía el cine de conservar precisamente los menores gestos y el transcurrir de la vida.

Las diferentes artes tendrían en común esta posibilidad de vencer al paso del tiempo, una resistencia que Godard encuentra se da de forma privilegiada en la poesía. En este apartado es preciso aclarar que lo que Godard designa con “poesía” es la invención creadora, se plasme ésta en palabras, imágenes o melodías⁴⁵. Podría ponerse un paralelo con la manera en que habitualmente distinguimos entre el Arte y las artes, que supondrían la concreción diversa que pueda tener este término abstracto⁴⁶; en cierto modo, para Godard la esencia creativa del Arte sería la poesía. Esto queda reflejado en la manera en que en las *Histoire(s)* integra indistintamente elementos artísticos de diverso tipo en función de su condición poética. Un planteamiento que ya se daba en *Scénario du film Passion* (1982), film en el que al meditar sobre la propia creación Godard establecía relaciones con la escritura y la música, de la que decía era su pequeña Antígona, que le guiaba en los momentos difíciles de oscuridad.

Una vez planteadas las coordenadas básicas que permiten situar la consideración del arte que se da en esta obra, analizaré las relaciones de distinta índole e intensidad que existen entre las *Histoire(s)* y la historiografía del arte⁴⁷.

⁴⁵ Sobre estas cuestiones véanse también los apartados de *POESÍA* y *RESISTENCIA*

⁴⁶ Podría verse en esto otro ejemplo de la pareja “virtual”/“realizado” (el Arte se concreta en distintas artes con sus peculiaridades) siguiendo los términos de Greimas planteados en la Introducción.

⁴⁷ Sobre la relación de esta obra con la historia del arte véase Shafto, S., 2003, “De la peinture et de l’histoire dans les Histoire(s) du cinéma”, *op. cit.*, pp. 226-235; y Temple, M., 2000, “Big Rhythm and the Power of Metamorphosis: Some Models and Precursors for Histoire(s) du Cinéma”, *op. cit.*, pp. 77-95.

En algunos casos se trata de aspectos puntuales, por ejemplo, Sally Shafto cree que debe mencionarse el texto de Henri Focillon *Elogio de la mano*⁴⁸ como posible referente para explicar el modo en que Godard subraya el valor de la creación manual a lo largo de los capítulos y que cristaliza en la fórmula “pensar con las manos”. Si bien merece citarse, no deja de ser una asociación de ideas bastante sencilla y que no aporta demasiado para la comprensión de esta obra.

Más destacable es la asociación que se puede hacer con el Atlas *Mnemosyne*⁴⁹ de Aby Warburg⁵⁰. El que fuera el gran proyecto de Warburg, quien lamentablemente murió antes de terminarlo, planteaba la permanencia y transformación de ciertas formas a lo largo de la historia del arte, y había de concretarse en la realización de un dispositivo de paneles donde las reproducciones fotográficas de las obras seleccionadas tenían todo el protagonismo. A propósito de *Mnemosyne*, Michaud habla de

⁴⁸ Véase Shafto, S., 2003, “De la peinture et de l’histoire dans les Histoire(s) du cinéma”, *op. cit.*; y para el texto mencionado, Focillon, Henri, 1964, “Éloge de la main” (1934) en *Vie des formes (suivie del’Éloge de la main)*, quinta edición, París, P.U.F. Existe traducción en castellano, véase *La vida de las formas, y Elogio de la mano*, Madrid, Xarait, 1983.

⁴⁹ Si bien Godard no menciona al historiador alemán, estas coincidencias son notables; sobre esto véanse los artículos Färber, Helmut, 2003, “Une forme qui pense”, y Michaud, Pierre-Alain, 2003, “Passage des frontières. Mnemosyne entre histoire de l’art et cinéma”, en *Trafic* n° 45, 2003, pp. 87-96, 104-120.

⁵⁰ Aunque explico sus principales ideas, apunto aquí unas notas biográficas sobre este historiador del arte. Aby Warburg (1866-1929) nació en Hamburgo en una familia de banqueros judíos. Según la leyenda, a los trece años vendió sus derechos de primogenitura a su hermano Max a cambio de que le pagara todos los libros que quisiera comprar. Realizó estudios de historia del arte y arqueología, que complementó con otros de medicina, psicología e historia de las religiones. Su tesis doctoral (1891) fue sobre *La Primavera y El nacimiento de Venus* de Botticelli, poniendo de manifiesto su principal interés, el renacimiento italiano, planteando nuevos temas, como puedan ser las fiestas en el XVI, sobre las que trabajó en su estancia en Florencia en 1893. La boda de su hermano le lleva a Estados Unidos, y una vez allí, en 1896 estudiará algunos pueblos indígenas como los hopis. Tras otra estancia en Florencia (1897-1904) se establece en Hamburgo, da algunas conferencias, estudia mitología y astrología, y al tiempo organiza su colección de libros, para lo que desde 1910 contaría con un ayudante, Fritz Saxl. Muy afectado por la Gran Guerra, sufre depresiones y síntomas de esquizofrenia por lo que es internado entre 1919 y 1923, en este tiempo Saxl hará de la biblioteca un centro de investigación. Para despedirse del sanatorio, Warburg daría una charla (después famosa) sobre el ritual de la serpiente basada en sus experiencias con los indios. Durante sus últimos años, además de ocuparse de la nueva instalación de la biblioteca (se inauguró en 1926 con más de 450.000 libros), se dedicó de lleno al atlas *Mnemosyne*, del que presentaría en Roma algunos paneles meses antes de su muerte. Ante el peligro que suponía el ascenso del nazismo, el Instituto Warburg aceptó la invitación de Samuel Courtauld y se trasladó a Londres. Además de Saxl, de la órbita de Warburg saldrían otros eminentes historiadores del arte como Ernst Gombrich y Erwin Panofsky.

“pensamiento de tipo cinematográfico”⁵¹, en tanto que, más que pretender transmitir datos, es un montaje de imágenes destinado a producir efectos; y en la misma línea, Didi-Huberman indica que la relación de Warburg con las imágenes es un saber en movimiento que nace de esa puesta en movimiento de las imágenes, que podría calificarse de “montaje de atracciones”⁵². En este sentido, no puede olvidarse el contexto en que tiene lugar la aportación Warburg, los años veinte, momento en el que se estaba desarrollando el montaje como método de creación en distintos campos: el cine (el caso de Eisenstein y los formalistas soviéticos), la escritura (para Walter Benjamin era el fundamento del *Passagen-werk*), o las artes plásticas, que habían hecho del *collage* una práctica común⁵³.

Además de la relevancia dada a las imágenes y la organización mediante un montaje visual, hay otros aspectos que hacen que *Mnémosyne* pueda verse como un paralelo de las *Histoire(s)*, como son: la relación de elementos de fechas diversas, el carácter universal de la propuesta y que se concibiera no como algo determinado sino como un proyecto en evolución⁵⁴; a esto se añade la similitud que, salvando las distancias, existe entre la manera en que Godard ha trabajado en las *Histoire(s)* y la idea que tenía Warburg según la cual el historiador ha de superar la escisión entre las fuentes y asociar documentos de distinto tipo (sean visuales o manuscritos) para así hacer revivir una época⁵⁵.

⁵¹ Sobre las posibles relaciones de esta obra con Warburg, véase Michaud, P.-A. (2003), “Passage des frontières. Mnemosyne entre histoire de l’art et cinéma”, *op. cit.*, p. 88; y en términos generales sobre este historiador, véase Michaud, Pierre-Alain, 1998, *Aby Warburg et l’image en mouvement*, París, Macula.

⁵² Véase el prólogo Didi-Huberman, Georges, 1998, “Savoir-mouvement (L’homme qui parlait aux papillons)”, en Michaud, P.-A. (1998), *Aby Warburg et l’image en mouvement*, *op. cit.*, pp. 7-20.

⁵³ Acerca de la coincidencia temporal de Warburg, Benjamin y Eisenstein y el uso que hicieron del montaje respecto a la historia, así como la utilización que en este sentido hace Godard véase el capítulo de Fernández Polanco, Aurora, 2003, “Memoria, historia, montaje y representación” en Aznar, S. (coord.), *La Memoria Pública*, Madrid, UNED, pp. 110-134.

⁵⁴ Sobre el carácter de proyecto de las *Histoire(s)*, véase el apartado de *WORK IN PROGRESS*.

⁵⁵ Véase Michaud, P.-A., 1998, *Aby Warburg et l’image en mouvement*, *op. cit.*, pp. 92-93.

Ahora bien, la visión de la historia del arte que tiene Godard, tal y como se refleja en las *Histoire(s)*, está marcada principalmente por dos autores: Élie Faure y André Malraux. Ambos escritores son para Godard representantes destacados de la “tradición crítica francesa”⁵⁶, aparte de lo cual, pueden señalarse otras coincidencias entre ellos: ninguno de los dos tuvo formación académica como historiador⁵⁷, pero su dedicación al arte dio lugar a unos libros caracterizados por su actitud apasionada y por un modo de redactar más próximo al ensayo personal que a una exposición objetiva y sistemática.

Esta doble influencia se manifiesta en varios sentidos: tanto en rasgos estilísticos, como en aspectos conceptuales (la idea de museo de Malraux, o el devenir de las formas de Faure), o en cuanto a las preferencias por determinados artistas (como puedan ser Manet, Rembrandt o Goya). De ellos, sobre todo de Malraux, proviene una manera de entender el arte como una línea evolutiva al final de la cual sitúa al cine⁵⁸. No obstante, existe una diferencia sustancial y es que, frente a la intención de las obras de estos dos autores de abarcar el arte universal (véase el conocimiento de Malraux del arte del Sudeste Asiático o el interés de Faure por el del Extremo Oriente), en las *Histoire(s)* apenas hay referencias que

⁵⁶ Tradición a la que se ha referido repetidamente en los últimos años, y de cuyos integrantes hace una lista completa al final de *2x50 ans du cinéma français* (1995). Sobre esto véase el apartado de *CRÍTICA*.

⁵⁷ De Malraux, que no tuvo estudios superiores puede decirse que fue autodidacta; Élie Faure estudió Medicina, ejerciendo como médico de cabecera, anestesista y después médico de campaña durante la Gran Guerra. Si se quieren buscar más coincidencias biográficas, cabe señalar que ambos apoyaron a la República durante la Guerra Civil. Es sabido que Malraux realizó múltiples actividades que van desde conseguir que se fletara una escuadrilla de aviones a realizar la película *Sierra de Teruel/Espoir* (que Godard cita repetidamente) y escribir la novela homónima. Aunque es menos conocido, Élie Faure también se volcó con la causa republicana, viajó a Barcelona y al frente de Guadarrama, y fue copresidente del Comité de ayuda al pueblo español hasta su muerte, acaecida en octubre de 1937.

⁵⁸ En tanto que entiende el arte como línea de avance podría hablarse de cierta influencia hegeliana, pero como se explica en el apartado de *HISTORIA* sería más que aventurado poner a Hegel como un referente para Godard, ya que él mismo confiesa no haber leído más que alguna frase del filósofo, y, por tanto, no cabe más que señalar aparentes coincidencias

se salgan de la cultura occidental⁵⁹. Una postura que Godard explica diciendo: “¿Quién ha llamado “arte” al cine? Únicamente los occidentales. Es interesante hacer la historia del cine como el último capítulo de la historia del arte, que es asimismo el último capítulo de un cierto tipo de civilización indoeuropea. Las otras civilizaciones no han tenido arte. No es que no haya habido cerámica en China, Japón o México, no es eso, es que la idea de arte es europea.”⁶⁰ De tal manera que, partiendo de esta consideración –similar a la de Malraux- del cine como última de las artes, Godard restringe el campo de miras al occidente en que surgiera el cine, y en el que a través de la pintura y la fotografía ya se había desarrollado una preocupación artística y teórica en torno a la imagen. Aparte de que éste sea el tema que le preocupa, hay que reconocer que la reflexión crítica sobre el arte sí que es algo típicamente occidental.

También puede relacionarse con la vinculación a estos autores el hecho de que apenas haya imágenes de obras posteriores a 1950⁶¹, dada la fecha de elaboración de sus principales libros sobre arte y que dentro de eso, Faure no mostró interés alguno por las vanguardias. No obstante, esta delimitación cronológica parece en consonancia con la forma de enlazar el cine con la historia de la pintura en las *Histoire(s)*, ya que también la mirada al origen y desarrollo del cine, a grandes rasgos, se cierra sobre los años sesenta⁶². En todo caso, al igual que decide establecer una suerte de continuidad entre artes, tradicionales y nuevas, dedicadas a la imagen (las obras que aparecen son mayoritariamente pinturas o grabados frente a unas pocas esculturas), Godard opta por no mostrar obras más recientes, y

⁵⁹ Tan sólo hay pequeñas y contadas alusiones con imágenes y/o rótulos a films de Kenji Mizoguchi, Nagisa Oshima, Hiroshi Teshigahara, Satyajit Ray y Abbas Kiarostami.

⁶⁰ Diálogo entre Jean-Luc Godard y Serge Daney (1988), véase “Godard fait des histoires”, en Godard. J.-L. (1998), *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard. Tome 2, op. cit.*, p. 166.

⁶¹ Entre las pocas excepciones hay obras de Picasso, Nicolas de Staël, y Bacon, (véase el ANEXO).

⁶² Sobre el recorrido del cine que se traza en las *Histoire(s)* véase el apartado de *INFANCIA (del Arte)*.

reconoce abiertamente el carácter subjetivo de las *Histoire(s)*, como al decir: “La historia es la historia, contada aquí en un momento dado. No pretendo decirlo todo. La gente dice que no sé nada de pintura contemporánea, que me he quedado en Picasso. Pero es mi historia. No impido que los demás cuenten la suya.”⁶³

De estos dos autores, Élie Faure destaca por haber planteado una manera crítica y global de entender la historia del arte lejos de todo academicismo⁶⁴. En su *Historia del arte*⁶⁵, las obras ya no aparecen aisladas sino enmarcadas en su contexto histórico, geográfico y social; por otra parte, hace un uso sistemático de las imágenes, no tanto para que sirvan de ilustración como para permitir que se contraste la obra con el comentario que se hace de ella. Aunque con sus amplios conocimientos podía haber hecho demostraciones eruditas, prefirió que sus libros se caracterizaran por una interpretación personal, quizá, en parte, porque pensaba que, al fin y al cabo, toda historia está sometida a la visión del historiador, y en cuanto a su trabajo declaraba: “No concibo una historia del arte que no esté constituida por una transposición poética no muy exacta, pero lo más viva posible, del poema plástico concebido por la humanidad.”⁶⁶ Su manera de escribir refleja estas ideas; en sus textos, estructurados con un sentido musical, se une el gusto por la digresión con el uso continuo de un método

⁶³ Véase la entrevista a Godard “Des traces du cinéma”, *Positif* n° 456, feb. 1999, pp. 53-54.

⁶⁴ Élie Faure (1873-1937), está considerado como el iniciador de la moderna crítica de arte en Francia. Aunque se formó y trabajó como médico, ya en su juventud se reveló su gran amor por el arte. Ejerció la crítica de arte en las páginas de *L'Aurore* y enseñó historia del arte en la universidad popular de *La Fraternelle*. Entre sus libros se cuentan los tomos de la *Historia del arte*, *El espíritu de las formas*, *El descubrimiento del archipiélago*, y diversos estudios monográficos. Inspirado por el pensamiento de Lamarck, intentó a su vez plantear un análisis que transformara el campo de la historia del arte. En sus escritos, en los que predomina el tono lírico, se aleja del formalismo al considerar la obra de arte no sólo como objeto estético sino como momento de una civilización; su interés se centró en el devenir de las formas artísticas, de ahí que su atención recayera especialmente en los momentos de transición.

⁶⁵ Se compone de cuatro tomos publicados entre 1909 y 1921; para la entrega de *El Arte Moderno* ya revisó los otros tomos en 1921, sucediéndose las revisiones hasta 1935 en que preparó la última edición de sus obras antes de morir. Aunque también se ha consultado en edición francesa, las citas se han tomado de la edición en español publicada en Alianza, tal y como se detalla en los pies de página

⁶⁶ Prólogo a la edición de 1921 de la *Historia del arte*. Véase Faure, Élie, 1990, *Historia del arte. 1. El arte antiguo*, Madrid, Alianza, p. 53.

comparativo con el que, apoyándose en las reproducciones, asocia obras de distintas épocas y lugares. Comparaciones con las que se trata de establecer un diálogo con los lectores, que éstos no queden ajenos sino que se involucren, como también se implica el autor⁶⁷. Una tendencia que se acentúa en *El espíritu de las formas*⁶⁸, obra más cerca del ensayo, a modo de balance estético tras la *Historia del arte*, en la que reflexiona sobre la evolución y el devenir de las distintas artes. Partiendo de la idea de que la obra de arte es la cristalización de un momento de la historia que obedece a un movimiento periódico, que denomina “el gran ritmo” puede decirse que desarrolla, dentro de los límites que le permitía el formato del libro, un “pensamiento visual”, al confiar a la yuxtaposición de imágenes la producción del concepto. En *El espíritu de las formas* se hace alusión al cine, asociándolo a la danza por ser ambas artes relacionadas con el movimiento y el ritmo, y no ser muy conocidas; idea ésta que ya había desarrollado en *Función del cine*⁶⁹, pequeño ensayo que escribió llevado por su interés hacia el nuevo arte.

En las *Histoire(s)*, además de los paralelismos que se pueden establecer en cuestiones de estilo, se citan largamente las páginas que Faure dedicara al Rembrandt final exaltando su maestría con las sombras y su capacidad para captar la vida⁷⁰. Al hacer Godard una mínima, pero sustancial, modificación, -el sujeto pasa a ser “el cine”-, este texto, que ocupa parte del 4A, tiene un papel clave en el hermanamiento que plantea

⁶⁷ El que Faure siempre prefirió el riesgo de la implicación personal a la frialdad objetiva queda reflejado en el “*Post-scriptum*” (1935) que al final de su vida añadió al último tomo de su *Historia del arte*, en el que, tras expresar sus dudas sobre si había elegido acertadamente los artistas de los que hablar, decía: “Pues lo esencial, me parece, no es no equivocarse acerca del valor absoluto del objeto de nuestro amor, sino amar.” Véase Faure, Élie, 1992, *Historia del arte. 5. El arte moderno II*, Madrid, Alianza, p. 257.

⁶⁸ Publicado en 1927, fue modificado por el propio Élie Faure en 1933.

⁶⁹ Escrito en 1921, en él Faure exponía su visión plástica del cine, al que consideraba una arquitectura en movimiento con un enorme potencial rítmico, diciendo: “El cine incorpora el tiempo al espacio. Mejor. El tiempo, por él, deviene realmente una dimensión del espacio”. Véase Faure, Élie, 1953, *Fonction du cinéma. De la cinéplastique à son destin social*, París, éditions d’Histoire de l’Art- Plon, pp. 21-45.

⁷⁰ Véase Faure, Élie, 1991, *Historia del arte. Tomo 4*, Madrid, Alianza, pp. 89-109.

del cine con la pintura⁷¹. Un fragmento de este texto referido a luz, que se repite con variantes en el 1A, también ha sido utilizado por Godard en otras ocasiones⁷², y es que la relación con Élie Faure no es algo reciente. Difícilmente se podría olvidar el inicio de *Pierrot le Fou* (1965) con Belmondo en la bañera leyendo uno de los tomos de su historia del arte. La película se abre con las líneas que hablan de cómo Velázquez dejó de pintar las cosas definidas para captar el aire. “Reina en el espacio. Es como una onda etérea que se desliza sobre las superficies y se impregna de sus emanaciones visibles para definir las y modelarlas...”⁷³, palabras que ahora vistas en perspectiva, podrían entenderse como alusión a la idea de “entre” propia del cine de Godard⁷⁴.

Por lo que respecta a la elección de las obras de arte que aparecen en las *Histoire(s)*, resultaría algo arriesgado querer establecer con exactitud hasta qué punto viene determinada por los libros de Faure y Malraux. Aunque la influencia de estos dos autores sea más que notoria, pienso que no se les puede tomar como la única fuente icónica de Godard. Uno podría lanzar hipótesis como la siguiente: que por el hecho de haber visto en *El espíritu de las formas* una ilustración de *Las tres Gracias* de Tintoretto acompañada de la frase “presentimiento cinematográfico”, unido al interés de Malraux por el artista veneciano, Godard habría decidido mostrar otro de sus cuadros mitológicos -*Ariadna* y *Baco*- en *Scénario du film Passion*; pero, en realidad, esto no deja de ser una probabilidad entre otras. Y en el caso de otras obras maestras de todos conocidas, no tendría mucho sentido decir, por ejemplo, que *La ronda de noche* aparece en *Passion* porque

⁷¹ Véase el apartado *INFANCIA (del Arte)* y el capítulo 4A del ANEXO.

⁷² Se trata de la frase *Ce qui plonge dans la lumière est le retentissement de ce que submerge la nuit; ce que submerge la nuit prolonge dans l'invisible ce qui plonge dans la lumière* que ya aparecía en *Grandeur et Décadence d'un petit commerce de cinéma* (1986).

⁷³ Faure, É. (1991), *Historia del arte. 4, op. cit.*, p. 162-164.

⁷⁴ Sobre esta idea fundamental véase el apartado de *MONTAJE*.

Malraux habla de ella. Por otro lado, al trabajar sobre el montaje como un *bricoleur*, en muchas ocasiones Godard hace uso de aquel material que tiene a mano, aunque otras busque cosas muy específicas⁷⁵.

Sin embargo, sí que pueden distinguirse varias imágenes que inequívocamente parecen haber sido introducidas a raíz de que antes las hubiera visto como ilustraciones⁷⁶. Así, en la *Historia del arte* de Faure se encuentran el hermoso cuadro de Watteau⁷⁷ y la obra de Daumier⁷⁸ que salen en el 3B, el retrato de Mariana de Austria que figura entre la crítica al maquillaje del 1B⁷⁹, y asimismo la *Matanza de los inocentes* del 2A⁸⁰. Más numerosas son las imágenes que tienen como fuente los libros sobre arte de Malraux, por poner algunos ejemplos: la copia que de Sebastiano del Piombo hiciera Cézanne que sale en el 4B⁸¹, la Santa Irene del cuadro de Latour que puede verse en el 1B⁸², el boceto para *La Piedad* de Delacroix del inicio del 3A⁸³, y en este mismo capítulo las jóvenes pintadas por Vermeer y Corot⁸⁴, como también recoge ilustraciones de detalles que Malraux tomaba de ciertas obras de Rembrandt y Piero della Francesca⁸⁵; en cuanto a la escultura, eran ilustraciones elegidas por Malraux la tanagra

⁷⁵ Véase la entrevista a Bernard Eisenschitz “Une machine à montrer l’invisible”, *Cahiers du Cinéma* n° 529, nov. 1998, pp. 52-56.

⁷⁶ Para más detalles sobre las obras que seguidamente se citan, véase el ANEXO.

⁷⁷ Antoine Watteau, *Pierrot, Arlequin y Scapin*; ilustración en Faure, É., (1991), *Historia del arte. 4, op. cit.*, p. 241.

⁷⁸ Honoré Daumier, *La carga*; ilustración en Faure, É. (1992), *Historia del arte. 5, op. cit.*, p. 54,

⁷⁹ Diego Velázquez, *Doña Mariana de Austria*; ilustración en Faure, É. (1991), *Historia del arte. 4, op. cit.*, p. 162.

⁸⁰ Nicolas Poussin, *La matanza de los inocentes*; ilustración en Faure, É. (1991), *Historia del arte. 4, op. cit.*, p. 201.

⁸¹ Paul Cézanne, *Cristo en el limbo*; ilustración en Malraux, André, 2004, *Les Voix du silence*, en *Écrits sur l'art. Oeuvres complètes, tome IV*, París, Gallimard, p. 829. [ed. or., *Les Voix du silence*, París Gallimard, 1951]

⁸² Georges de La Tour, *San Sebastián atendido por Santa Irene*; ilustración en Malraux, A. (2004), *Les Voix du silence, op. cit.*, p. 625.

⁸³ Eugène Delacroix, *Piedad*; ilustración en Malraux, A. (2004), *Les Voix du silence, op. cit.*, p. 311.

⁸⁴ Vermeer de Delft, *Joven con pendiente de perla*/ Camille Corot, *Mujer con echarpe rosa*; ilustraciones en Malraux, André, 2004, *La Métamorphose des dieux*, en *Écrits sur l'art II. Oeuvres complètes, tome V*, París, Gallimard, pp. 676, 799. [ed. or., *La Métamorphose des dieux*, París, Gallimard, 1957]

⁸⁵ Rembrandt, *Alejandro Magno* (detalle de la cimera)/ Piero della Francesca, *Resurrección* (detalle del rostro de Cristo); ilustraciones en Malraux, A. (2004), *La Métamorphose des dieux, op. cit.*, pp. 467, 644.

y el busto del faraón Zoser que se ven en el 4B⁸⁶, la piadosa figura que sale en el 1B⁸⁷, la cabeza que aparece solemne en el 2A⁸⁸, o el relieve medieval del 4A⁸⁹. En términos más amplios, el interés por Goya⁹⁰ y el gusto por Manet, le vienen a Godard fundamentalmente por vía de Malraux, por más que también sean artistas destacados por Faure.

En cuanto a Malraux, hay que decir que es un referente clave para entender las *Histoire(s)*. Sus escritos sobre arte constituyen una importante fuente de citas y, como acabamos de ver, de imágenes, a lo que se añade la influencia que supone para esta obra su concepción del Museo Imaginario; pero no sólo esto sino que la presencia de Malraux a lo largo de los capítulos es todavía más amplia: en dos de ellos aparecen fragmentos de su película *Sierra de Teruel/Espoir*; en el 1A se le ve en la fotografía de los años treinta que le hiciera de Gisele Freund, la cual aparece montada junto al sonido de su voz, grabada en una entrevista con Jean-Marie Drot; y también en el último capítulo se escucha su magnífica dicción, en este caso pronunciando el discurso solemne a la entrada de los restos de Jean Moulin en el Panteón⁹¹. Si en el pasado la admiración de Godard por Malraux tuvo altibajos bastante sonados⁹², lo que es en las *Histoire(s)*, le destaca como

⁸⁶ Se trata de ilustraciones en Malraux, A. (2004), *La Métamorphose des dieux*, op. cit., pp. 6, 104.

⁸⁷ Figura del *Juicio Final*, catedral de Reims (s. XIII); ilustración en Malraux, A. (2004), *Les Voix du silence*, op. cit., p. 571.

⁸⁸ Talla de Nazareth (s. XIII); ilustración en Malraux, A. (2004), *Les Voix du silence*, op. cit., p. 419.

⁸⁹ Capitel prerrománico, Payerne; ilustración en Malraux, A. (2004), *Les Voix du silence*, op. cit., p. 446.

⁹⁰ Malraux le dedicó un ensayo específico, *Saturne, le Destin, l'Art et Goya* (1950), además de hacer referencia a este pintor en otras de sus obras. Cabe señalar que diez de las obras que servían para ilustrar dicho ensayo aparecen entre las imágenes de las *Histoire(s)*. Sobre esto véase el ANEXO y Malraux, André, 2004, *Saturne, le Destin, l'Art et Goya*, en *Écrits sur l'art. Oeuvres complètes, tome IV*, op. cit., pp. 17-197. [ed. or., París, Gallimard, 1950]. Por otra parte, Godard cuenta que una vez fue expresamente al Prado para ver los cuadros de Goya, si bien, no terminó de encontrar aquello de lo que habla Malraux; véase Godard, J.-L.; Ishaghpour, Y. (2000), *Archéologie du cinéma et mémoire du siècle*, op. cit., p. 75.

⁹¹ Discurso pronunciado el 19 de diciembre de 1964; véase Malraux, André, 1996, *Oraciones fúnebres*, Madrid, Mario Muchnik, p. 51-59. [ed. or. *Oraisons funèbres*, París, Galimard, 1971]

⁹² Se alude aquí a dos polémicas surgidas mientras Malraux era Ministro de Cultura, la primera fue por la censura del film de Rivette *Suzanne Simonin, la religieuse de Diderot* (1965) motivo por el que Godard publicó una carta de protesta (Véase Godard, Jean-Luc, 1966, "Lettre au ministre de la kultur", en Godard, Jean-Luc (Alain Bergala ed.), 1998, *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard. Tome 1: 1950-1984*, París, Cahiers du Cinéma, pp. 285-286); y la segunda fue el "affaire Langlois" en 1968 (sobre esta

intelectual atento a campos diversos. De manera especial su figura va a quedar asociada a la idea de resistencia, por su actitud personal en determinados momentos y, sobre todo, por su particular forma de entender el arte como aquello que vence a la muerte⁹³; recordándose, con distintas variantes en el 1A y en el 2B, la célebre fórmula según la cual “el arte renace de aquello que ha ardido”, que cobra una especial significación en esta obra levantada por y a partir de un cine cuya luz ya se apaga.

Antes de que terminara de perfilarse el proyecto de las *Histoire(s)*, Godard estuvo trabajando sobre los textos de la *Psicología del cine*⁹⁴, una labor de la que finalmente ha quedado la introducción de dos citas en los primeros capítulos. En este ensayo, Malraux presentaba al cine como heredero de las otras artes, para lo que trazaba una línea que pasaba primero por el camino recorrido por la pintura hasta alcanzar ésta su autonomía, y después por la llegada de la fotografía, cuya técnica no resolvía movimiento, como señalaba diciendo que estaba “aún más paralizada cuanto que no tiene ficción: fija el salto de una bailarina, pero no hace entrar a los cruzados en Jerusalén”⁹⁵; siendo el movimiento logrado finalmente por el cine mediante el corte y la sucesión de planos. En estas páginas, desarrollaba asimismo la idea de cine como productor de mitos⁹⁶, de los cuales parece estar tan necesitado el público, que así acaba vinculándose al cine como a un ritual. En este sentido, se cita en el 1A la

cuestión véase *MUSEO*). Con los años Godard, aplicando su revisión de la política de los autores, parece olvidar los fallos que tuviera como hombre para recordar su obra, que es lo que ha de resistir al tiempo.

⁹³ Asimismo, Deleuze destacaba este punto al desarrollar sus ideas sobre la creación artística como resistencia; sobre esto véase Deleuze, Gilles, “Qu’est-ce que l’acte de création?”, conferencia en la Fémis el 17-mayo-1987, a consultar en <http://www.webdeleuze.com/TXT/170387femis.htm>

⁹⁴ A partir de algunos artículos anteriores, en 1946 Malraux publicó en Gallimard *Esquisse d’une psychologie du cinéma*. El tratamiento que Godard comenzó a dar a estos textos puede verse en Godard, J.-L. (1998), *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard. Tome 2, op. cit.*, p. 183-184.

⁹⁵ Malraux, André, 2003, *Esquisse d’une psychologie du cinéma*, París, Nouveau Monde éditions, p. 41. [ed. or., París, Gallimard, 1946]. Existe traducción al castellano: Malraux, André, 1959, *Psicología del cine*. Buenos Aires: J.I. editor. Recordar que de “hacer entrar a los cruzados en Jerusalén” (referencia al célebre cuadro de Delacroix) ya se encargaría Godard en *Passion* (1982).

⁹⁶ Véase en *MEMORIA* la parte dedicada a considerar la relación de las *Histoire(s)* con el mito.

parte final del texto con la significativa frase *les masses aiment le mythe et le cinéma s'adresse aux masses...*⁹⁷ (las masas aman el mito y el mito se dirige a las masas). Si bien parece incidir en un cierto misticismo hacia el cine⁹⁸, no por ello se deja de recordar en las *Histoire(s)* el apóstrofe con el que concluía Malraux su texto remitiendo a la cruda realidad: *à part ça le cinéma est une industrie*⁹⁹ (a parte de esto, el cine es una industria). Sobre algunas de estas reflexiones volvería Malraux, como hizo al final de *El Museo Imaginario*, refiriéndose en algunas ocasiones al cine en términos que se aproximan bastante a otras consideraciones que hace Godard a lo largo de los capítulos; así, en 1969 decía Malraux en una conferencia: “La civilización de las máquinas es también la de las máquinas de sueños, y nunca el hombre estuvo asediado por sus sueños, admirables o desfigurados. Pero nunca una sumisión al infantilismo se habrá propuesto a todos los hombres de la tierra, un pueblo de sueños que no significan nada más allá de los quince años... Antes o después, la fábrica de sueños vive de sus medios más eficaces, que son el sexo y la sangre”.¹⁰⁰

Probablemente, el libro que ha ejercido un mayor ascendente sobre las *Histoire(s)* sea *Las voces del silencio*, el volumen en que se agruparon los distintos tomos que Malraux dedicó a la psicología del arte¹⁰¹. En la

⁹⁷ Malraux, A. (2003), *Esquisse d'une psychologie du cinéma, op. cit.*, p. 76. Para ver cómo se introduce la parte final del ensayo de Malraux, consúltese en el ANEXO el capítulo 1A.

⁹⁸ Esta cita parece establecer un puente con la variante de un aforismo de Wittgenstein que se incluye en el 1B *le cinéma, comme le christianisme, ne se fonde pas sur une vérité historique, il nous donne un récit...* Acerca de las alusiones “religiosas” véase el apartado de REDENCIÓN.

⁹⁹ Malraux, A. (2003), *Esquisse d'une psychologie du cinéma, op. cit.*, p. 77.

¹⁰⁰ Conferencia de Malraux en Niamey, 1969; fragmento citado en el prólogo de Jean-Claude Larrat (2003) a Malraux, A., *Esquisse d'une psychologie du cinéma, op. cit.*, p. 27.

Obsérvese la similitud con la idea que Godard desarrolla en las *Histoire(s)* de que la industria explotó el sexo y la muerte, y el uso común de la acepción “fábrica de sueños” que acuñara Ilya Ehrenburg.

¹⁰¹ Entre 1947 y 1949 aparecieron publicados en Skira los tomos integrantes de su psicología del arte –*Le Musée imaginaire, La Création artistique*, y *La Monnaie de l'absolu*– que después se agruparon en un solo volumen titulado *Les Voix du silence*, publicado por Gallimard en 1951. Los escritos de Malraux sobre arte son numerosos, además de estos libros pueden citarse entre otros: *Saturne, essai sur Goya* (París: Gallimard, 1950), los tres tomos de *Le Musée imaginaire de la sculpture mondiale* (París: Gallimard, 1952-54) o el ensayo sobre Picasso *La tête d'obsidienne* (París: Gallimard, 1974). Tanto *Les*

primera parte, *El museo imaginario*, Malraux exponía una nueva idea de museo en que, gracias a la generalización de las reproducciones fotográficas, se pudieran confrontar las obras de distintas épocas y lugares¹⁰². Reflejo de este nuevo concepto museográfico es una conocida imagen en que se ve al escritor en su despacho con todo el suelo cubierto de posibles ilustraciones a elegir; fotografías con las que trazar rutas personales surcando la historia de la creación para, en sus palabras, hacer un arte de “grandes navegantes”. Fácilmente podría establecerse un paralelo, ya que en ambos casos se trata de crear espacios virtuales por distintos medios de reproductibilidad técnica -en un caso, fotografías para captar un arte estático, en el otro, el vídeo como registro del movimiento del cine- e incluso, tienen rasgos de estilo comunes, como la tendencia a la divagación y el marcado tono subjetivo; sin embargo, las *Histoire(s)* van más allá, tanto en lo que se refiere al sentido crítico como en la capacidad de relación. Lo que con Malraux era la posibilidad de comparar obras a través del tiempo y el espacio, pasa a ser un proceso mucho más complejo en las *Histoire(s)*, en las que el montaje actúa sobre los diferentes elementos, transformándolos y provocando choques a varios niveles, creando un recorrido de cortacircuitos y metamorfosis.

Pese a los puntos comunes entre ambos proyectos, en lo que se refiere a su intencionalidad se separan diametralmente, y es que Godard no comparte en absoluto el entusiasmo de Malraux por la divulgación de la cultura, la cual considera ha pasado a ser otro fenómeno de masas¹⁰³. Por tanto, Godard hace de su museo una obra de arte, en consonancia con una

Voix du silence como el ensayo sobre Goya pueden consultarse en Malraux, A. (2004), *Écrits sur l'art. Oeuvres complètes, tome IV, op. cit.*

¹⁰² Para un mayor desarrollo de estos aspectos véase el apartado de *MUSEO*.

¹⁰³ Como ya se ha indicado en la *Introducción*, Godard entiende la cultura como “industria cultural”, de una manera bastante semejante a como lo hacía Adorno. Sobre la oposición arte/ cultura véanse también los apartados de *MUSEO* y *RESISTENCIA*.

postura que él mismo explica en declaraciones como: “La cultura no es el arte. La cultura forma parte del comercio... El arte es otra cosa. Es una cuestión personal, algo que está cercano a la conciencia... Es algo que puede proyectarse sobre el papel, sobre un lienzo, en las ondas auditivas, en la reflexión... los grandes descubrimientos científicos están muy próximos a los hallazgos artísticos, y a veces vienen juntos. Pero la cultura no es eso. Por ejemplo: un disco de Mozart dirigido por Karajan es cultura. La sinfonía por sí misma es arte, pero una vez que se graba, y sobre todo, que es distribuida y vendida, se transforma en cultura”.¹⁰⁴

Desde el inicio del proyecto, Godard decidió poner a uno de los capítulos el título de la última parte de *Las voces del silencio*, *La Monnaie de l'absolu*. En estas páginas, Malraux hablaba del duro camino que habían seguido los artistas para lograr su libertad y la autonomía del arte, recordando con este encabezamiento el precio que hay que pagar por enfrentarse a lo absoluto¹⁰⁵. Situado bajo este epígrafe, el 3A se centra particularmente en cuestiones referidas al arte y la resistencia¹⁰⁶, quedando recogida esa búsqueda de lo absoluto en las tres cuestiones planteadas al cine¹⁰⁷; interrogaciones que contesta diciendo que no es nada, lo querría todo, y que sólo puede hacer alguna cosa, respuesta esta última tras la que se lee *de l'absolu* y a continuación *des ténèbres*. Relación con lo absoluto que al quedar ligada con lo que se considera subtítulo del capítulo, *La*

¹⁰⁴ Entrevista de Paul Amar a Godard durante el Festival de Cannes (17-mayo-1997), véase “Godard/ Amar” en Godard, J.-L. (1998), *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard. Tome 2, op. cit.*, p. 413.

¹⁰⁵ De hecho, en un momento dado pensó en dedicar el capítulo así titulado a Malraux; véase el catálogo Bellour, Raymond (ed.), 1992, *Jean-Luc Godard: Son + Image*, Nueva York, The Museum of Modern Art. Por otra parte, Faure encabezó de modo similar, *La recherche de l'absolu*, uno de los capítulos de *El Espíritu de las Formas*.

¹⁰⁶ Si el capítulo se abre con el discurso de protesta de Victor Hugo clamando contra la barbarie en vez de aceptar la indiferencia general –inicio que va significativamente acompañado de numerosas obras de Goya, pintor que apasionaba a Malraux-, va a cerrarse con una reflexión de Godard sobre cuál fuera la actitud del cine ante la guerra que termina con un homenaje al neorrealismo italiano como cine de resistencia. Para más detalles, véase la parte correspondiente en el ANEXO.

¹⁰⁷ Sobre el papel que desempeñan estas tres cuestiones remito al análisis que hago en el apartado *INFANCIA (del Arte)*; recuerdo aquí que son las mismas que planteara Sièyes sobre el Tercer Estado, pero referidas al cine, esto es: ¿Qué es el cine? ¿Qué quiere el cine? ¿Qué puede el cine?

Réponse des ténèbres, no parece sino una alusión al “diálogo con los grandes muertos” que planteaba Malraux. También se va a referir a Malraux en la reflexión sobre Manet que hace en este capítulo; por más que Godard dice estar con la monografía de Bataille¹⁰⁸ en la mano, no hay duda de lo mucho que le ha influido la manera en que en *Las voces del silencio* se presentaba a Manet como un héroe moderno, aquel con quien, por fin, “terminaba la ficción jesuítica”¹⁰⁹.

Dada la relevancia que se otorga a Manet en esta obra, merece la pena detenerse a analizar qué papel tiene este pintor en relación a las *Histoire(s)*. Manet sería, en palabras de Bataille, el artista que abre el periodo en que vivimos; si este autor le admiraba por la elegancia despojada de sus obras, fruto de una indiferencia suprema¹¹⁰, en las *Histoire(s)* lo que se subraya es su capacidad para crear formas. De entre sus cuadros, Godard elige una sucesión de retratos de mujeres, de las que dice que *ont l'air de dire "je sais à quoi tu penses"* (tienen el aire de decir “yo sé en qué estás pensando”); y con esta alusión a uno de los puntos centrales del planteamiento de esta obra, Godard pasa a afirmar que *avec Edouard Manet commence la peinture moderne, c'est-à-dire le cinématographe, c'est-à-dire des formes qui cheminent vers la parole, très exactement, une forme qui pense* (con Edouard Manet comienza la pintura moderna, esto es, el cinematógrafo, es decir, formas que caminan hacia la palabra, más exactamente, una forma que piensa). De esta manera convierte a Manet en un precedente del cine, de un cine entendido como creación de formas ligada a las ideas, una línea que se quebraría, y cuyo fin Godard sitúa de modo simbólico en Auschwitz¹¹¹.

¹⁰⁸ Bataille, Georges, 1955, *Manet, étude biographique et critique*, Ginebra, Skira, 1955. Si se quiere se puede consultar una traducción al castellano, véase *Manet*, Valencia/ Murcia, IVAM/ Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, 2003.

¹⁰⁹ Véase Malraux, A. (2004), *Les Voix du silence*, op. cit., p. 295.

¹¹⁰ Bataille, G. (1955), *Manet, étude biographique et critique*, op. cit., pp. 17, 79, 82.

¹¹¹ Sobre esto véanse los apartados de *INFANCIA (del Arte)* y *REDENCIÓN*.

El interés por Manet no es algo que haya surgido al elaborar las *Histoire(s)*, sino que data ya de su época de crítico, tal y como explica Godard: “Mi primer artículo en *Arts*, fue ‘*Du côté de chez Manet*’... Estaba ligado a Proust y Albertine¹¹²... En ese artículo, establecía un nexo entre Manet y Preminger, en relación con la modernidad del cine. De esto, ha quedado Manet... para mí, es la invención del cine: los personajes de Manet piensan en algo. Cosa que no se puede decir de los personajes de Matisse. En mi opinión, Manet tiene el aspecto, no de decir: ‘¿En qué piensas?’, sino: ‘Yo sé en qué estás pensando’. Basta con poner esta frase sobre Berthe Morisot, y se vuelve evidente. Pero si se pone sobre *La Gioconda* no funciona... A la pregunta: “¿Qué es el arte?”, Malraux responde que es aquello por lo que las formas devienen estilo. Y ¿qué es el estilo? Es la forma, y Manet introduce una forma que piensa. Hay un pensamiento que forma, porque hay una forma que piensa”.¹¹³ De esta manera Godard da la clave del porqué Manet y no otro: porque es en su pintura y no en la de otros artistas donde ve esa relación entre creación de formas y pensamiento que constituye uno de los pilares de las *Histoire(s)*¹¹⁴.

Según el punto de vista de Godard, la pintura de Manet precede al cine, así plantea: “Para mí, el cine nació histórica y mecánicamente con Manet puesto que buscaba la verdad sin caer en el naturalismo. Langlois mostró en su documental que los Lumière filmaban aquello que pintaban

¹¹² Cabe apuntar que también Bataille hacía esta conexión: “Esta vista del mar en que el vapor, próximo a la berlina estacionada en el muelle, se distingue mal de ésta, hace pensar en las metáforas del pintor Elstir que en *Les jeunes filles en fleurs*, sin duda, Marcel Proust ha representado en parte soñando con este cuadro de Manet.” Bataille, G. (1955), *Manet, étude biographique et critique*, op. cit., p. 93.

¹¹³ Entrevista de Alain Bergala a Godard (1997), véase “Une boucle bouclée”, en Godard, J.-L. (1998), *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard. Tome 2*, op. cit., pp. 17-18.

Frente a esta idea de Godard, para quien las mujeres de Manet representan formas de pensamiento activo hay opiniones bien distintas. Por ejemplo, Wollheim, y también Michael Fried, las consideran figuras del ensimismamiento (véase Wollheim, Richard, 1997, *La pintura como arte*, Madrid, Visor, pp. 127-204; y Fried, Michael, 1996, *Manet's Modernism*. Chicago, University of Chicago Press). Por el contrario, Cray considera que estarían más bien aturdidas (véase Cray, Jonathan, 1999, *Suspensions of Perception. Attention, Spectacle and Modern Culture*, Massachusetts Institute of Technology, pp. 81-149).

¹¹⁴ Sobre esta fórmula, esencial para entender esta obra, véase especialmente el apartado de *MONTAJE*.

los impresionistas: la calle, la gente.”¹¹⁵ Más allá de esta asociación, podría establecerse un paralelo entre Manet, en tanto que pintor de la modernidad, y el propio Godard. Manet, decía Bataille, supone un “detonante del mundo en que vive, al cual escandaliza”¹¹⁶; asimismo, Godard ha ido rompiendo barreras, y enfrentándose a un progresivo rechazo del gran público. Pese a la ruptura que marcan sus innovaciones, en ambos casos se trata, sin embargo, de avances que se apoyan en un profundo (re)conocimiento de los maestros de las campos respectivos. En un extenso estudio titulado precisamente *Manet’s Modernism*¹¹⁷, Michael Fried destaca la capacidad del pintor para asimilar aspectos de escuelas tradicionales como la holandesa o la española, para asumir al tiempo las novedades que traía la estampa japonesa, o las aportaciones de la pintura impresionista e incorporar todo ello a su propio lenguaje.

“Más firmemente que Delacroix, Manet y Cézanne afirmaron que el turista no es una forma particular de explorador, y que uno no se parece a los que admira imitando sus obras”¹¹⁸, decía Malraux, y así es Godard, como fue Manet, un artista de su presente que rechaza el academicismo anquilosado sin por ello dejar de aprender del pasado. Son los últimos cuadros de Manet, aquellos que más lejos están -tanto técnica como conceptualmente- de las normas tradicionales, los que dan una sensación de espacio comparable a Velázquez y cuyo uso de los negros y blancos más se asemeja a las vivas pinceladas de Frans Hals. De modo similar, cuanto más ha renovado el lenguaje del cine, más próximo está Godard de los grandes maestros que en su juventud descubriera en la Cinémathèque; ser

¹¹⁵ “Jean-Luc Godard rencontre Régis Debray” (1995), en Godard, J.-L. (1998), *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard. Tome 2, op. cit.*, p. 426. Godard se refiere al cortometraje *Le metro* que Langlois rodó con Georges Franju en 1934.

¹¹⁶ Bataille, G. (1955), *Manet, étude biographique et critique, op. cit.*, p. 17.

¹¹⁷ Fried, Michael, 1996, *Manet’s Modernism*, Chicago, University of Chicago Press.

¹¹⁸ Malraux, A. (2004), *Les Voix du silence, op. cit.*, pp. 736-737.

consciente de la historia que le precede le ha impulsado a ser, como ellos fueron, un creador de formas, no un imitador que repite servilmente. Como en su día también se podría haber dicho de Manet, en el caso de Godard se verifican las siguientes palabras de Valéry, “la verdadera tradición de las grandes cosas no consiste en rehacer lo que otros han hecho, sino en reencontrar el espíritu que ha hecho esas cosas y que podría otras distintas en otro tiempo.”¹¹⁹

En un ensayo sobre la poética de Godard, Youssef Ishaghpour¹²⁰ plantea una posible relación con *El pintor de la vida moderna*¹²¹, un texto de Baudelaire que, aparte del asombro que causa a los historiadores el que tenga como figura central a un caricaturista de segunda fila¹²², es clave para entender la estética de la modernidad. Ishaghpour presenta cómo, de un modo semejante, el director se enfrenta a su tiempo, un época cambiante en que fluctúa la consideración de la belleza, y en la que es difícil tener una conciencia clara del propio arte; consideraciones tras las que saca esta conclusión: “Ser artista, supone, sin duda, en primer lugar una forma particular de relación con el mundo, por la sensibilidad, la imaginación, el afecto y sobre todo el deseo de expresión. Pero uno no se convierte en artista más que al desarrollar el sentido y la sensibilidad particulares de un material, cuando se es incapaz de otra relación con el mundo sino es a

¹¹⁹ Valéry, Paul, 1960, *Tel Quel II* (1943), en *Oeuvres tome II*, París, Gallimard, p. 697. También podría establecerse una comparación con Stravinsky, conocido asimismo por su capacidad de crear algo nuevo apoyándose en la tradición; en este sentido véanse los comentarios apuntados en Viota, Paulino, 2004, *Jean-Luc Cinéma Godard*, Santander, Fundación Marcelino Botín, pp. 14-15, 24.

¹²⁰ Ishaghpour, Youssef, 1998, “J-L G Cinéaste de la vie moderne. La poétique dans l’historique”, en Godard, J.-L.; Ishaghpour, Y. (2000), *Archéologie du cinéma et mémoire du siècle*, op. cit., pp. 91-118.

¹²¹. Véase Baudelaire, Charles, 1996, *El pintor de la vida moderna* (1863), en *Salones y otros escritos sobre arte*, op. cit., pp. 347-392.

¹²² Para quien no esté familiarizado con este texto de Baudelaire, aclaro seguidamente la razón de mi comentario. El libro gira en torno a Constantin Guys, dibujante que tuvo escasa relevancia, y esto resulta extraño, puesto que Baudelaire tenía ante sus ojos a Manet, al que hoy en día se considera pintor de la modernidad por excelencia. Se puede argumentar que, por más talento crítico que tuviera Baudelaire, sólo pudo asistir a los inicios de la carrera de Manet, y que *El pintor de la vida moderna* se publicó por primera vez en 1863. Por otra parte, quizá también escogió a un artista gráfico al considerar que al publicar sus trabajos en los periódicos estaba directamente vinculado con la actualidad.

través de ese material. Así, podemos decir de Rembrandt y de Cézanne que no son sino pintura, y de Godard que no es sino cine. Esto, a pesar de las apariencias, se puede decir de muy pocos cineastas, quizá porque las condiciones de producción cinematográfica, fundadas en una separación entre el artista y su material, impiden esta ósmosis con la que sueña Godard, estar en el cine como un pintor en su taller está en la pintura”.¹²³

Esta identificación con el cine ya la había planteado el propio Godard en los títulos de *Bande à part* (1964) al incluir la palabra “cinéma” entre su nombre¹²⁴. Un estar en el cine, entonces y ahora, que proviene de desarrollar un pensamiento cinematográfico: pensar las imágenes, pensar en imágenes; como dijera Deleuze, “Godard ha transformado el cine, ha introducido el pensamiento. No es que elabore un pensamiento sobre cine, ni que meta un pensamiento que sea más o menos bueno en el cine, él hace que el cine piense”.¹²⁵ Creación y reflexión se unen en un montaje del que ha hecho su poética personal. Para hacer *Histoire(s) du cinéma*, Godard ha estado montando en su estudio como pudiera estar un pintor ante su caballete. La superficie de la pantalla, extendida como un nuevo lienzo, no sería para el artista, siguiendo la metáfora trazada en *Scénario du film Passion*, sino la página en blanco de la que hablara Mallarmé, espacio en que se concibe la obra y se medita sobre el hecho mismo de crear.

¹²³ Ishaghpour, Y. (1998), “J-L G cinéaste de la vie moderne”, *op. cit.*, pp. 116-117. Recordar que la manera de calificar a Godard (“*n’est que le cinéma*”) es muy similar a la fórmula que empleara Godard en una crítica para decir que Nicholas Ray era “*tout le cinéma, rien que le cinéma*”; véase “Rien que le cinéma” (1957), en Godard, J.-L. (1998), *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard. Tome 1, op. cit.*, p. 98. Por otra parte, al relacionar a Godard con un pintor, Ishaghpour, (como también hace Aumont, véase más arriba este apartado, o el de *MONTAJE*), se refiere al concepto tradicional de pintor, y lo que quiere fundamentalmente es marcar la oposición entre un artista que puede trabajar por sí solo y el aparato que requiere la industria del cine; el pintor supone la recurrencia más sencilla en tanto que también es un “productor de imágenes” a partir de los materiales propios de su arte.

¹²⁴ Detalle que pone de relieve Paulino Viota al titular así su estudio *Jean-Luc Cinéma Godard*, véase Viota, P. (2004), *Jean-Luc Cinéma Godard, op. cit.*

¹²⁵ Entrevista a Deleuze –“Sur Nietzsche et l’image de la pensée” (1968)- recogida en Deleuze, Gilles, 2002, *L’Île déserte et autres textes. Textes et entretiens 1953-1974*, París, Minuit, p. 195. Existe traducción al castellano, véase Deleuze, G., 2005, *La isla desierta y otros textos*, Valencia, Pre-Textos.

En una carta le decía Baudelaire a Manet que era el primero en la decrepitud de su arte¹²⁶. Si el cine, según el planteamiento de las *Histoire(s)*, está agonizando tras el canto del cisne de la *Nouvelle Vague*, bien puede afirmarse que Godard es el primero en su ocaso. Ante la decadencia del cine, no se detiene, avanza en su camino creativo también con esta obra destinada a guardar la memoria de este su arte, que fue el del siglo, y que ahora se extingue, realizando así un acto que recuerda las palabras con que Malraux terminara *Las voces del silencio*: “Es hermoso que el animal que sabe que debe morir arranque a la ironía de las nebulosas el canto de las constelaciones, y que lo lance al azar de los siglos, a los cuales impondrá palabras desconocidas.”¹²⁷

¹²⁶ Véase Baudelaire, Charles, (ed. por C. Pichois y J. Ziegler), 1973, *Correspondence*, tomo 2, París, Gallimard, p. 497. Se trata de la carta (11-mayo-1865) con la que respondiera a la misiva que Manet le había escrito buscando su apoyo tras las furibundas reacciones que había suscitado la *Olympia*. Baudelaire, que creyó verle desesperado le recriminó diciendo: “Cree ser el primero que se ha visto en esa situación? ¿Será superior su genio a los de Chateaubriand y Wagner? ¿Y no se han reído mucho de ellos?... , para bajarle los humos, le diré que esos hombres son en su género modelos a seguir... y que usted no es más que el primero dentro de la decrepitud de su arte”. Esta última frase algo enigmática, puede dar lugar a diversas interpretaciones; en todo caso, al leerla no se puede olvidar que la preferencia personal del poeta por la pintura romántica le hacía pensar que tras Delacroix la pintura estaba acabada.

¹²⁷ Malraux, A. (2004), *Les Voix du silence*, op. cit., p. 900.

BELLEZA

“Porque lo bello no es sino el principio de lo terrible, justo aquello que podemos todavía soportar, lo admiramos porque él, indiferente, desdeña destruirnos. Todo ángel es terrible”.¹²⁸

Rainer Maria Rilke

¹²⁸ Rilke, Rainer M., 1993, *Elegía I* (1912), en *Elegías de Duino. Los sonetos a Orfeo*, (traducción Eustaquio Barjau), Madrid, Cátedra, p. 61.

“La belleza es el comienzo del terror que nosotros somos capaces de soportar” citaba Godard en *Prénom Carmen* (1983), e incluso, ya antes, durante el rodaje de *Sauve qui peut (la vie)* (1979), le envió esta frase escrita a Isabelle Huppert para que meditara. Desde entonces, Godard repite estos versos que ve portadores de múltiples significados, y que, respecto al momento actual, considera hablan de un mundo en el que ya no se puede separar el terror de la belleza¹²⁹. Según lo plantea, los tiempos marcan esta asociación fatídica por la que lo bello está condenado a llevar aparejada la desgracia; quizá por esto, si bien son muchas las referencias a la belleza que se hacen en las *Histoire(s)*, el epígrafe con que las reúne sea *Fatale beauté*¹³⁰, título del capítulo 2B que se repite constantemente como recordatorio de ese destino trágico.

Al construir la memoria del cine y de su siglo, Godard insiste sobre esta cuestión; en tanto que cineasta de su tiempo, se pregunta cómo se ha llegado hasta ese punto, entre otras observaciones que hace de su presente. En este sentido, cuando Ishaghpour compara a Godard con el “pintor de la vida moderna”, lo relaciona con el concepto dual de belleza de Baudelaire¹³¹. Dualidad que el poeta definía así: “Lo bello está hecho de un elemento eterno, invariable, cuya cantidad es excesivamente difícil de determinar, y de un elemento relativo, circunstancial, que será, si se quiere, por alternativa o simultáneamente, la época, la moda, la moral, la pasión.”¹³²

¹²⁹ Entrevista de Alain Bergala a Godard (1985), “L’art à partir de la vie”, en Godard, J.-L. (1998), *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard. Tome 1, op. cit.*, p. 18.

¹³⁰ Capítulo ya marcado por la fatalidad en su dedicatoria: a Michèle Firk, crítica de *Positif* que murió en 1967 en Guatemala con la guerrilla; y a Nicole Ladmiraal, la joven que trabajó en *Journal d’un curé de campagne*, suicidándose poco después

¹³¹ Véase Ishaghpour, Y. (1998), “J-L G cinéaste de la vie moderne”, *op. cit.*, pp. 89-118; y Baudelaire, C. (1996), *El pintor de la vida moderna, op. cit.*, pp. 347-392; sobre esto véase ARTE (*Historia del*).

¹³² Baudelaire, C. (1996), *El pintor de la vida moderna, op. cit.*, p. 351. Sobre esta concepción dual de la belleza ya reparaba Godard en una de sus primeras críticas “Défense et illustration du découpage classique” (*Cahiers du Cinéma* n° 15, 1952), véase Godard, J.-L. (1998), *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard (1), op. cit.*, pp. 80-84.

Enlazando con este planteamiento, se puede señalar cómo en las *Histoire(s)* la belleza se presenta con una doble naturaleza, y que tanto en su aspecto ideal como en el físico, no deja de resultar fatídica. En este sentido, Aumont al referirse a esta cuestión lo hace bajo la denominación de *Mortelle beauté*¹³³. Carácter nefasto, que quizá sea, en palabras de Baudelaire, “consecuencia fatal de la dualidad del hombre”¹³⁴; un hombre que al ser animal y espiritual, estaría condenado a anhelar una belleza ideal que escapa a sus posibilidades, y al perseguir una belleza más concreta, su lado animal termina por destruirla.

La vertiente ideal de esa belleza aparece en las *Histoire(s)* como una belleza abstracta, aquella por la que suspira el poeta, como se refleja en los amplios fragmentos de *La muerte de Virgilio*, que se citan en el 2B. Belleza inasible, que escapa a los esfuerzos del poeta, como indica este pasaje: *Éloignement dans la proximité, éloignement suprême dans l'éloignement, limite la plus extrême et la plus centrale de tous les deux, irréalité contenue dans leur double réalité, évocation magique dans l'une et l'autre d'un monde lointain et reculé... la beauté...* (Lejanía en la cercanía, lejanía suprema en la lejanía, el más externo y al mismo tiempo el más central límite de ambas, irrealidad contenida en su doble realidad, evocación mágica en una y otra de un mundo lejano y apartado... la belleza)¹³⁵.

Expresado de esta manera, es inevitable pensar en el concepto de aura de Walter Benjamin, “la manifestación irrepetible de una lejanía (por cercana que pueda estar)”¹³⁶. Una definición que Benjamin introducía al

¹³³ Véase este interesante capítulo de Aumont, Jacques, 1999, *Amnésies. Fictions du cinéma d'après Jean-Luc Godard*, París, P.O.L., pp. 67-99.

¹³⁴ Baudelaire, C. (1996), *El pintor de la vida moderna*, op. cit., p. 351.

¹³⁵ Véase Broch, Hermann, 2000, *La muerte de Virgilio*, Madrid, Alianza, p. 116. [ed. or., *Der Tod des Vergil*, Nueva York, Pantheon, 1945]

¹³⁶ Benjamin, Walter, 1982, “La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica” (1935), en *Discursos interrumpidos I*, Madrid, Taurus, p. 24.

plantear que las obras de arte habían perdido su aura a causa de los nuevos medios que posibilitaban su reproducción técnica. En cierto modo, no puede dejar de relacionarse esta idea de Benjamin con su dedicación a Baudelaire, que le habría hecho particularmente sensible a la contraposición de una belleza eterna frente a otra pasajera, como pueda ser la de la moda. Por otra parte, Benjamin ejemplificaba esta pérdida del aura precisamente con el cine; cuando medio siglo después de este célebre artículo Godard empezaba a elaborar su proyecto, ya se consideraba que las grandes películas fueran susceptibles de tener un aura, la cual, sin embargo, no parecía protegerlas de irse hundiendo en el olvido ante la indiferencia general. Al proponerse rescatar su memoria, Godard crea una obra, las *Histoire(s)*, con la que, ya que el cine (según él) no puede recuperar su estatus original¹³⁷, hará que se recuerde por qué se hizo portador de un aura.

En su agonía, Virgilio liga la belleza a un modelo de creación, y con su repetido anhelo *ô retour au pays natal* (¡oh, retorno al país natal!) evoca una situación idílica *où rien n'était muet pour les yeux muets de l'enfant, et où tout avait été nouvelle création...* (donde nada era mudo para los mudos ojos del niño, y en la que todo era una nueva creación). Fácilmente se puede entender esto como una referencia a lo que Godard da en llamar la “infancia del arte”¹³⁸: el cine como arte en estado de infancia que tenía todas las posibilidades ante sí. La belleza del cine también podría, por tanto, relacionarse con la de la inocencia de un pasado idílico, en este caso, los primeros tiempos en los que la energía creativa de los pioneros se aunaba con una cierta ingenuidad que formaba parte de su carácter popular frente a las otras artes.

¹³⁷ Sobre lo que Godard considera las “faltas irreparables” del cine véanse los apartados de *REDENCIÓN* e *INFANCIA (del Arte)*.

¹³⁸ Véase el apartado así titulado, *INFANCIA (del Arte)*.

Este ideal al que se aspira puede terminar por volverse cruel y conducir a una angustia como la de Virgilio en sus últimas horas, y a una desesperación en su búsqueda que puede llevar a la muerte¹³⁹; extremo éste que quedaría representado en las *Histoire(s)* por el modo en que se recuerda al pintor Nicolás de Staël¹⁴⁰ aludiendo a su trágico final al presentar su imagen acompañada de las notas del segundo movimiento de la Séptima de Beethoven, seguidas de los versos *Morgenrot, Morgenrot... Leuchtest mir zum frühen Tod/ Bald wird die Trompete blasen,/ Dann muß ich mein Leben lassen* (Radiante aurora, radiante aurora... Me anuncias demasiado pronto la muerte, pronto sonará la llamada de las trompetas y, entonces, deberé dejar esta vida tan hermosa)¹⁴¹.

La misma idea está latente en el fragmento dedicado a Proust, que no casualmente sitúa en el capítulo *Fatale beauté*. En esta serie, Godard retoma el célebre inicio “*longtemps je me suis couché...*” para explicar que en cine no es cuestión de decir, sino de ver. De modo que su personal evocación de la infancia la hace visualmente, empezando con la pintura de dos niños en la playa¹⁴²; a continuación un rótulo inscribe *le temps*

¹³⁹ Sobre este punto vuelvo en el apartado de *POESÍA*.

¹⁴⁰ Nicolás de Staël (1914-1955) nació en San Petersburgo, su familia aristocrática tuvo que exiliarse tras la Revolución, y poco después quedó huérfano. Muy pronto decide dedicarse a la pintura, estudiando en la Real Academia de Bruselas. Tras realizar numerosos viajes, llega a Francia y estudia la obra de Léger. Se alista en la legión extranjera en 1939, pero no tarda en ser desmovilizado, instalándose en Niza en 1940; allí conoce a los Delaunay y Le Corbusier, y tiene un encuentro decisivo con Braque. Desde 1942 trabaja sin descanso, aunque pasará por momentos de extrema pobreza, sobre todo al irse a París, pese a tener el apoyo de los galeristas Jacques Dubour y Jeanne Boucher. Su búsqueda de los ritmos simples y la esencia de lo real le lleva hacia la abstracción, en la que profundizará en el periodo de abatimiento en que se sume tras la muerte de su mujer en 1945. En 1952 vuelve a la pintura figurativa utilizando brillantes colores. Tras varias estancias en el Sur, se instala en Antibes en 1954, iniciando una fructífera etapa con cierto éxito. Finalmente, en marzo de 1955 se suicidó tirándose por la ventana de su taller. Sobre la relación de Godard con este pintor, véase Shafto, Sally, 1999, “Saut dans le vide. Godard et le peintre”, *Cinémathèque* n° 16, pp. 92- 107

¹⁴¹ Estos versos se introducen mediante un fragmento que se intercala de *Allemagne Neuf Zéro* (1991) en el que son recitados por Eddie Constantine. Por otra parte, estos versos Godard ya los citaba en *Le Petit Soldat* (1960) y proceden del poema *Reiters morgengesang* (1824) del escritor romántico alemán Wilhelm Hauff (1802-1827).

¹⁴² Se trata del cuadro de Gustave Courbet *La playa de Saint-Aubin-sur-Mer* (más detalles en ANEXO). La playa de la pintura está situada en el noroeste de Francia, lo que sería una referencia a la infancia de Godard, que pasó un tiempo en Bretaña; esta pintura podría verse como imagen de su Combray personal.

retrouvé, lo que pasa a mostrar con imágenes: las de *The Searchers*, Debbie alzada en brazos por Ethan, y las de la secuencia del Madison en *Bande à part*. El tiempo que se recupera es el de una belleza perdida, la de la infancia del arte, completando esta alusión al reencuentro y a la emoción que le es inherente por una referencia a *Viaggio in Italia*. Afirma Godard que el cine no es ni un arte ni una técnica, sino un misterio, como asimismo lo es la belleza. Un misterio que lleva al artista hasta la extenuación en su búsqueda creativa, como parece indicar mostrando tras el rótulo *Marcel* la fotografía que de Proust en su lecho de muerte que hiciera Man Ray, y a la que sigue el nombre de *Albertine* y una cabeza sin rostro como símbolo de ese enigma que se persigue¹⁴³.

De esta manera la belleza aparece como fugitiva, y también se liga a un nombre de mujer, lo que nos lleva a hablar de su lado concreto y temporal. Según se muestra en las *Histoire(s)*, en el cine la belleza la ha encarnado la mujer. Si este hecho podía haber dado lugar simplemente a frases de tono atrevido como la que se recoge de Auriol, *l'art du cinema est de faire de jolies choses à de jolies femmes* (el arte el cine es hacer cosas bonitas a bonitas mujeres), acabó por ser una desgracia, de cuya causa se señalan varios motivos.

El capítulo 2B dice Godard que se llama así por el título de la película de Siodmak *Beauté fatale*¹⁴⁴, y que su idea era mostrar “que son principalmente los chicos quienes han filmado a las chicas y que esto ha

¹⁴³ Dicha cabeza es un detalle del cuadro de Max Ernst *Los invitados del domingo*; para más detalles sobre esta serie véase el capítulo 2B del ANEXO.

¹⁴⁴ No se ha encontrado ninguna película que se llame exactamente así en la filmografía de Robert Siodmak. Lo más semejante es el título con que *The Great Sinner* (1949) se distribuyó en Francia, *Passion fatale*; protagonizado por Gregory Peck y Ava Gardner, su guión se inspiraba en *El jugador* de Dostoyevski. Esta hipótesis encaja con el hecho de que Godard incluya al comienzo del 2B imágenes de Ava Gardner cantando, si bien éstas proceden de *Pandora and the Flying Dutchman*, estando ya de por sí justificadas en este capítulo como imágenes de una belleza que lleva a la desgracia.

sido fatal”¹⁴⁵. Mirada masculina que utiliza la imagen del cuerpo de la mujer, que hace de éste un objeto¹⁴⁶. Pulsión del deseo que lleva aparejada la de la muerte, lo que refleja con la idea de que *les deux grandes histoires ont été le sexe et la mort* (las dos grandes historias han sido el sexo y la muerte); conclusión que parte de una frase de François Jacob¹⁴⁷, y cuyo sentido refuerza al introducirla con las imágenes del dramático final de *Duel in the Sun*, los amantes que se han destruido y se unen en un último beso antes de morir.

Por otra parte, los intereses comerciales llevaron a que se explotara la imagen de la mujer objeto como mercancía rentable. Algo que se expone desde el primer capítulo cuando al referirse Thalberg y a la fundación de Hollywood como gran industria dice Godard: *il a fallu que cette histoire passe par là, un jeune corps, fragile et beau* (ha hecho falta que esta historia pase por ahí, un joven cuerpo frágil y bello). A lo que poco después une, entre la diatriba contra Howard Hughes, el trato de éste a las estrellas de la RKO, meros incentivos de ventas, obligadas a mantener una apariencia deseable; recuerda con rótulos e imágenes a algunas de estas actrices y, jugando con el título del film de Hawks, se lee *Angels only have wings*, significativo de la impotencia de estas chicas ante su triste destino. En esta línea, cuando en el 1B dedica una serie a resaltar distintos elementos del cine, uno son las jovencitas; con un proustiano rótulo, *À l'ombre des jeunes filles en fleurs* (A la sombra de las muchachas en flor),

¹⁴⁵ Diálogo entre Godard y Serge Daney (1988), véase “Godard fait des histoires”, en Godard. J.-L. (1998), *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard. Tome 2, op. cit.*, p. 173.

¹⁴⁶ Aunque no es la argumentación que se sigue en esta tesis, hay que señalar la lectura que ha hecho la teoría feminista sobre lo que sería la mirada masculina en los films de Godard. En lo que respecta a las *Histoire(s)*, destaca la atención que le ha dedicado Kaja Silverman, de la que cabe citar la conferencia “La Gran Historia” que dió en el MACBA durante las sesiones del curso *La Historia fantasma. Imagen, política e historia* que tuvo lugar en febrero de 2001, y asimismo su artículo “The Dream of the Nineteenth Century”, *Camera Obscura* 51, Volumen 17, número 3, 2002, pp. 1-27; de la misma autora pueden leerse sus análisis de otros trabajos de Godard en el libro Silverman, Kaja; Farocki, Harun, 1998, *Speaking about Godard*, Nueva York/ Londres, New York University.

¹⁴⁷ Véase Jacob, François, 1977, *La lógica de lo viviente*, Barcelona, Laia, p. 334. [ed. or., *La Logique du vivant, une histoire de l'héritité*, París, Gallimard, 1970]

que pasa a ser *en pleurs* (en lágrimas), da pie a imágenes de Natalie Wood en *Splendor in the Grass*, las hermanas de *La terra trema*, *Baby Doll*, y otras chicas tan guapas como inconscientes atrapadas en un mundo de prejuicios y malas intenciones. El uso y abuso de la imagen de la mujer tiene su punto de máxima degradación en la pornografía; y es para denunciar lo bajo que se ha caído que Godard introduce numerosas imágenes de este tipo, algunas de ellas de los primeros años del cine, indicando que ese mal viene desde los comienzos y que se relaciona con la mezquindad y la doble moral del XIX.

No hay que olvidar que cuestiones aquí señaladas ya estaban presentes en anteriores películas de Godard, así la asociación belleza y muerte en *Le Mépris* (1963), la violencia unida a la pasión en *Prénom Carmen* (1983), y la prostitución, que desde *Vivre sa vie* (1962) ha aparecido en numerosas ocasiones. En las *Histoire(s)* estos temas aparecen tratados con una amargura teñida de nostalgia. Según Aumont, esto se debe a que “Godard parece lamentar seriamente no poder reencontrar una simple ‘felicidad’ en la belleza de las chicas o las mujeres a las que se podría amar, admirar al tiempo que se las encuentra bellas; felicidad tristemente perdida, sin más beneficio que el de las *stars* y las *starlettes* –formas degradadas y viciosas de la feminidad, representando una seducción vulgar”¹⁴⁸. Una tristeza que refleja el inicio de *Fatale beauté*, en que se escucha la canción *Palabras para Julia*. Aunque Godard parece confundir la naturaleza de la relación –se trata de un padre hablando a su hija y da la sensación de que quiere hacer entender que fueran dos amantes-, en último término, queda lo esencial, que es el afecto que muestra un hombre protector. A estas palabras se une como figura tutelar una fotografía de Simone de Beauvoir, pero frente a esto señala que el peligro amenaza

¹⁴⁸ Aumont, J. (1999), *Amnésies*, op. cit., p. 92.

continuamente a la belleza, lo que representa con imágenes de la Bella en el castillo de la Bestia, a las que sigue un verso de Queneau advirtiéndole de que *toujours l'instant fatal viendra pour nous distraire*¹⁴⁹ (siempre el instante fatal vendrá para distraernos), tras lo que pasa a mostrar el trágico final de varias mujeres tan hermosas como valientes, como son la enfermera de *The Fury*, Shirley MacLaine en *Some Came Running*, o Anna Magnani en *Roma, città aperta*.

En este sentido, en las *Histoire(s)*, frente a las *pin-up* producidas en serie para una masa ávida de carne, se destacan otros aspectos más allá de la belleza física. Las anteriores heroínas de ficción tienen su paralelo en otras de la vida real asociadas a la idea de resistencia, cuyos nombres recuerda Godard en el 4B: *Marguerite*, por Marguerite Duras¹⁵⁰, *Germaine*, por Germaine Tillion¹⁵¹, *Margarete* por Margarete Buber-Neumann¹⁵², y *Milena* por Milena Jesenská¹⁵³. Como también va a dar particular importancia a las mujeres que han sido creadoras en un ámbito u otro, a las que se reserva el inicio del 4A en que se suceden fotografías de Camille

¹⁴⁹ Queneau, Raymond, 1987, *L'Instant fatal*, París, Gallimard, p. 170. [ed. or., *L'Instant fatal, poèmes*, París, Gallimard, 1948]

¹⁵⁰ Marguerite Duras (1914-1996), la escritora francesa entró en 1943 en la Resistencia francesa junto al entonces su marido Robert Antelme, que sería deportado; de todo este periodo daría cuenta en *La Doleur*. Por otra parte, también sería una resistente en tanto que artista, ya que sus novelas y sus películas obedecen a un depurado estilo, con un rigor por encima de las modas.

¹⁵¹ Germaine Tillion (n. 1907), etnóloga francesa, se unió muy pronto a la Resistencia, siendo arrestada y deportada a Ravensbrück. Superviviente de los campos, tras la guerra, no dejaría de contar su experiencia, además de ser una de las primeras personas en denunciar los gulags soviéticos y la tortura en Argelia.

¹⁵² Margaret Buber-Neumann (1901-1988), tras un matrimonio fallido con uno de los hijos del filósofo Martin Buber, se une al líder comunista Heinz Neumann con el que tiene que huir a la URSS en 1933. Tras vivir en Moscú unos años en buena posición, él es arrestado en 1937 y ella meses después, siendo deportada a un campo de trabajo en Siberia, hasta que por el pacto germano-soviético fue transferida a los nazis y pasó a Ravensbrück, donde conocería a Milena Jesenská. Una vez liberado el campo escribió en su memoria *Milena –La amiga de Kafka*, y otros libros relatando su experiencia entre dos dictadores.

¹⁵³ Milena Jesenská (1896-1944) conocida por su relación con Kafka, trabajó como periodista y durante los años treinta colaboró con el partido comunista del que fue expulsada. Ante la ocupación nazi, participó en la resistencia checa. Detenida y deportada a Ravensbrück, mantuvo un espíritu combativo, e insistió en que al salir había que contar lo que pasaba, pero su frágil salud no aguantó hasta la liberación.

Claudel, Lou Andreas-Salomé, Simone Weil, Hannah Arendt, Virginia Woolf, Colette, Sarah Bernhardt y Anne-Marie Miéville¹⁵⁴.

Si a propósito de la belleza decía Rilke que todo ángel es terrible, habría que decir que asimismo lo es el ángel de la historia¹⁵⁵. Al volverse al pasado del cine, Godard encuentra las ruinas de la belleza que tuviera aquel arte en estado de infancia que acabaría por “vender su alma” a la sociedad de consumo, como indicar con las alusiones fáusticas con que inicia las *Histoire(s)*¹⁵⁶. Cuando al aludir a las *stars* de la RKO introduce la canción de Leonard Cohen *Came So Far for Beauty*¹⁵⁷, ésta suena como un lamento por una belleza que iba reduciéndose al mero exhibicionismo; y no sería sino una de las maneras en que puede entenderse esta obra: un llanto por la *beauté* fatalmente perdida de un cine al que Godard termina por calificar como un asunto de maquillaje. Según lo expone, el cine forma parte, no ya del ámbito del espectáculo, sino de la industria de los cosméticos y de las máscaras, que no son sino pequeñas sucursales de la gran industria de la mentira, añadiendo con un rótulo que no se trata sino de “una industria de la muerte”.

El cine pervirtió su esencia ya que, en la opinión de Godard, en realidad debiera haber seguido el movimiento de la vida. Y es que es esta capacidad que ve en el cine de confundirse con la vida, lo que considera su mayor grandeza. En ello residiría la belleza del cine, tal y como explica en una larga serie del 4B: *le cinéma c'est autre chose, et d'abord la vie* (el

¹⁵⁴ Aunque estas notables mujeres son de todos conocidas, si se quiere consultar en el ANEXO (4A) se adjunta una pequeña nota sobre cada una.

¹⁵⁵ La explicación sobre la figura del ángel de la historia puede encontrarse en el apartado de *HISTORIA*.

¹⁵⁶ Véase en el apartado *INFANCIA* y el capítulo 1A en el ANEXO.

¹⁵⁷ Sobre el uso de la música de Leonard Cohen en los films de Godard, véase Samocki, Jean-Marie, 2000, “Inning”, *Cinémathèque* n° 17, pp. 45-52.

cine es otra cosa, y en primer lugar la vida)¹⁵⁸. Este texto al que me refiero incluye ejemplos de cómo ha mostrado otras vidas mediante alusiones a películas tan significativas como *Broken Blossoms*, *La Chasse au lion à l'arc*, *Tystnaden*, *Ugetsu monogatari*, o *Zendegi egameh darad*. Una vida que, con una hermosa metáfora, dice hubiera querido retener con los distintos tipos de planos para interesar a los espectadores, y al mundo en general, pero que, sin embargo, se escapa entre los dedos, como los peces a Nanook el esquimal, se eclipsa, como los recuerdos de Monica Vitti en *Deserto rosso*. Esta serie concluye afirmando que, si el cine es la vida, *le seul grand problème du cinéma me semble être où et pourquoi commencer un plan et où et pourquoi le finir* (el único gran problema del cine me parece que sea dónde y por qué comenzar un plano y dónde y por qué terminarlo). A continuación, por relación nominal, pasa a referirse a la “solución final”. Este repentino cambio, enlazando términos de niveles distintos constituye un ejemplo claro del tipo de choques que Godard quiere producir con el montaje a fin de causar un impacto que haga pensar al espectador¹⁵⁹. En todo caso, por sorprendente que resulte, tiene mucho que ver con la idea de Godard de que el cine cometió una serie de faltas que le hicieron imposible recuperar su estado de feliz inocencia: ese cine que, por su cualidad de poder ser la vida misma, estaba llamado a dar testimonio, es culpable porque no estuvo presente ante el horror, y, por tanto, no respondió a la tarea de ser testigo de su siglo.

No obstante, esta reflexión crítica sobre la historia no detiene a Godard en la autocompasión. Tratar de recuperar la belleza que el cine tuviera le impulsa a dar a esta obra una gran intensidad lírica, como si

¹⁵⁸ Retoma aquí un texto de 1965 escrito para el estreno de *Pierrot le Fou*, “Pierrot mon ami” (publicado en *Cahiers du Cinéma* nº 171), véase Godard, J.-L. (1998), *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard (1)*, *op. cit.*, pp. 259-263.

¹⁵⁹ Sobre las asociaciones y el efecto de choque véase el apartado de *MONTAJE*.

obedeciera el mandato de uno de los juegos de palabras que hace con los rótulos: *DO RE MI FA TALE / BEAUTÉ*¹⁶⁰. La belleza de muchos planos de sus películas de “los años memoria”, se traduce en el caso de las *Histoire(s)* en la belleza de las formas creadas con el montaje, su personal poética; formas que no responden al mero esteticismo, sino que están encaminadas, siguiendo la emblemática fórmula del 3A, a hacer pensar. Una belleza que en muchas ocasiones podría calificarse con la expresión surrealista de “convulsa”. De hecho, además de recordar uno de los atributos que los surrealistas daban a la belleza, *explosante fixe*¹⁶¹, el montaje con que la crea tiene desde hace años como principio la frase de Reverdy: *une image n'est pas forte parce qu'elle est brutale ou fantastique, mais parce que l'association des idées est lointaine et juste*¹⁶² (una imagen no es fuerte porque sea brutal o fantástica, sino porque la asociación de ideas es lejana y justa). Este tipo de asociaciones bruscas, como pueda ser la que hace en el 1B de Lillian Gish con una de las histéricas de Charcot, contrasta con otros momentos de gran serenidad, que si asombran es por su delicadeza; tal es el caso del fundido entre la imagen de Louise Brooks y el muchacho de *Persona*, o la sobreimpresión de la imagen del lago de *Sunrise* con un gran iris.

Las *Histoire(s)*, como por otra parte toda su filmografía, están lejos de lo que académicamente se considera “bello”, como si en último término Godard siguiera también en este punto uno de los preceptos de Bresson, “La belleza de tu película no residirá en las imágenes (tarjetapostalismo)

¹⁶⁰ Juego que, traducido, puede tomarse por: do re mi haz tal belleza/ fa-tal belleza.

¹⁶¹ Citado en el 1B; Breton afirmaba que: “La belleza convulsiva será erótico-velada, explosivo fija, mágico circunstancial o no será.” Breton, André, 2000, *El amor loco* (1937), Madrid, Alianza, p. 30. [ed. or., *L'Amour fou*, París, Gallimard, 1937]

¹⁶² Reverdy, Pierre, 1975, “L'image” (publicado en *Nord-Sud*, 13-marzo-1918), recogido en *Nord-Sud, Self-Defense et autres écrits sur l'art et la poésie (1917-1926)*, París, Flammarion, p. 75.

sino en lo inefable que éstas liberarán”¹⁶³. En este sentido, Aumont considera que “ha encontrado un nuevo tipo de *pathosformel*, nueva forma patética que a diferencia de la que había distinguido Warburg en la pintura, no disfraza la emoción enteramente bajo la ficción y los personajes, sino que hace sobresalir una energía pura. Pura emoción porque puro ritmo; pura forma porque puro movimiento: no bella, sino pura y enérgica- tal es la bella forma que Godard ha inventado para el cine”¹⁶⁴. Según este punto de vista, Godard se habría mantenido fiel a la conocida frase que hiciera decir a Samuel Fuller en *Pierrot le Fou*: “Las películas son como batallas: amor, odio, acción, violencia, muerte... en una palabra: emoción.”

Ritmo y emoción como fundamento de un montaje con el que da a las *Histoire(s)* una belleza, que más que tener un carácter racional, surge a modo de revelación poética, y que no sería sino aquello que, retomando una frase de Manoel de Oliveira, dice amar en el cine: *une saturation de signes magnifiques qui baignent dans la lumière de leur absence d'explication*¹⁶⁵ (una saturación de signos magníficos bañados en la luz de su ausencia de explicación).

¹⁶³ Bresson, R. (1997), *Notas sobre el cinematógrafo* (1975), *op. cit.*, p. 92. Sobre la influencia de Bresson se trata en *MONTAJE*; en el ANEXO se pueden ver todas las citas del maestro en las *Histoire(s)*.

¹⁶⁴ Aumont, J. (1999), *Amnésies*, *op. cit.*, p. 98. Sobre las coincidencias que pueden señalarse entre Warburg y Godard véase el apartado de *ARTE* (*Historia del*).

¹⁶⁵ Esta frase del director portugués proviene de un encuentro entre Oliveira y Godard organizado por *Libération* con motivo del estreno simultáneo en París de *Vale Abrão* y *Hélas pour moi* en septiembre de 1993. Véase “Godard et Oliveira sortent ensemble”, en Godard, J.-L. (1998), *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*. Tome 2, *op. cit.*, p. 270.

CONTROL (del Universo)

On a oublié pourquoi Joan Fontaine se penche au bord de la falaise et qu'est-ce que Joel McCrea s'en allait faire en Hollande... Mais, on se souvient d'un verre de lait, des ailes d'un moulin, d'un brosse à cheveux; mais, on se souvient d'une rangée de bouteilles, d'une paire de lunettes, d'une partition de musique, d'un trousseau de clés, parce que à travers eux et avec eux, Alfred Hitchcock réussit là où échouèrent Alexandre, Jules César, Hitler, Napoléon, prendre le contrôle de l'univers.¹⁶⁶

¹⁶⁶ “Se ha olvidado por qué Joan Fontaine se inclinaba al borde de un acantilado y qué iba a hacer Joel McCrea en Holanda... Pero nos acordamos de un vaso de leche, de las alas de un molino, de un cepillo de pelo; se recuerda un estante de botellas, un par de gafas, una partitura de música, un manojito de llaves, porque a través de ellos y con ellos, Alfred Hitchcock triunfó allí donde fracasaron Alejandro, Julio Cesar, Hitler, Napoleón, hacerse con el control del universo.” Fragmento dedicado a Hitchcock en el capítulo 4A, para más detalles véase la parte correspondiente en el ANEXO.

Con el anterior parlamento se refiere Godard al director Alfred Hitchcock en el capítulo 4A que, según explica, “tiene por título *El control del universo*. Y es que si ha habido un hombre que, a su manera haya controlado durante diez años el universo, más que Hitler, Alejandro, u otros, ese ha sido Hitchcock. En su mejor época, ejercía el control sobre un millón de espectadores. Después, la televisión se hizo adulta. Lo que resulta extraño en Hitchcock, en comparación con otros cineastas, es que se han olvidado las razones por las que la CIA o el gobierno americano contrataban a Ingrid Bergman, ya no se sabe por qué, y se ha olvidado cómo se llamaba en *Notorius*, cuando uno recuerda a Emma Bovary o Nastassia Filippovna. Por el contrario, todo el mundo se acuerda de un mechero o de un par de gafas... y de *Notorius*, se recuerdan las botellas de vino rellenas de tierra”.¹⁶⁷

Estas reflexiones aparecen enfatizadas por el montaje en la larga serie que Godard dedica a Hitchcock, en la que muestra imágenes de estos objetos clave separadas de su contexto, y enlazando unas con otras. Rancière considera que al obrar de ese modo, hace ver tales imágenes como iconos de pura presencia, si bien tal transformación es posible porque ya Hitchcock había dado a estas imágenes de objetos una doble lógica, funcional y afectiva¹⁶⁸ (el famoso vaso de leche es un elemento operativo dentro de la película y en él se concentra la angustia de Joan Fontaine).

¹⁶⁷ Entrevista a Godard realizada por Serge Toubiana y Alain Bergala (1996), en Godard, J.-L. 81998), *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard. Tome 2, op. cit.*, p. 361.

¹⁶⁸ Véase Rancière, Jacques, 2004, “Godard, Hitchcock, and the cinematographic image”, en M. Temple; J. S. Williams; M. Witt (eds.) (2004), *For Ever Godard, op. cit.*, p. 221. En este artículo, Rancière destaca la parte dedicada a Hitchcock por parecerle que refleja claramente la actitud de Godard hacia la imagen y el poder que puede tener ésta. Asimismo, Rancière se ocupa de esto en *Le Destin des images* (París, La Fabrique, 2003). Véase también la entrevista a Rancière (junio 2000) publicada en la revista *Balthazar* nº 4, verano 2001 (a consultar en <http://cyrilbg.club.fr/balthazar4.html>), en la que habla de sus reflexiones en torno a la imagen y el icono, que considera son parte constitutiva de lo que él denomina régimen estético de las artes; también explica Rancière que, según él, la insistencia de Godard en mostrar la imagen como una presencia inmediata proviene de una constante que se ha dado en la teoría del cine y que viene de Bazin y de una línea de pensamiento fenomenológico sobre la presencia. Las ideas de Rancière sobre imagen y estética aparecen recogidas en libros como *Le Partage du sensible* (París, La

Sin duda, cualquier espectador se siente cautivado por estas imágenes, a lo que también contribuye el montaje que de ellas hace Godard (por ejemplo al ralentizar la caída de la botella de *Notorius*); y a poco que se conozca la filmografía del cineasta británico, uno se encuentra con que la mayor tensión de sus películas se debe, en resumidas cuentas, a un puñado de cosas aparentemente anodinas. Con esta serie dedicada a “los objetos de Hitchcock” lo que Godard pone de relieve es que no eran los argumentos o los diálogos lo que subyugaban a miles de espectadores, sino la fuerza de las imágenes y su extraordinaria capacidad de crear formas. Una idea que tampoco anda muy lejos de lo que afirmaba el propio Hitchcock: “Personalmente, desde el punto de vista técnico no me interesa mucho la moraleja o el mensaje de la película. Soy como si dijéramos un pintor que pinta flores o esta mesa o este magnetófono; lo que me interesa es la manera de tratar las cosas”.¹⁶⁹

Al hablar de Hitchcock, Godard recoge la fórmula que Rohmer y Chabrol ya emplearan en una temprana monografía; en sus conclusiones sobre este autor decían: “Hitchcock es uno de los más grandes inventores de formas de toda la historia del cine. Sólo, quizá, Murnau y Eisenstein pueden resistir en este aspecto la comparación con él. Nuestra tarea no habrá sido en vano si hemos logrado mostrar cómo, a partir de esta forma, en función de su rigor mismo, se elabora todo un universo moral. La forma, aquí, no adorna el contenido; lo crea”.¹⁷⁰ Una frase que no está lejos de lo que se dice en las *Histoire(s)*, esto es, que si al director británico hay que

Fabrique, 2000; existe traducción: *La división de lo sensible*, Salamanca, Consorcio Salamanca 2002), *L'Inconscient esthétique* (París, Galilée, 2001) y *Malaise dans l'esthétique* (París, Galilée, 2004).

¹⁶⁹ Véase la entrevista a Alfred Hitchcock realizada por Claude Chabrol y François Truffaut (*Cahiers du Cinéma* nº 44, 1955), recogida en AA. VV., 1999, *Lang, Hawks, Hitchcock*, Madrid, Fundamentos, p. 66.

¹⁷⁰ Chabrol, Claude; Rohmer, Eric, 1957, *Hitchcock*, París, éditions Universitaires, p. 159.

Esta frase la recogería Truffaut años más tarde en la introducción a su libro sobre Hitchcock, véase Truffaut, François, 1998, *El cine según Hitchcock*, Madrid, Alianza, p. 18. [ed. or., *Le Cinéma selon Hitchcock*, París, éditions Robert Laffont, 1966]

considerarlo como un gran maestro, no es porque contara historias edificantes, o porque rodara algunas imágenes hermosas, sino porque su filmografía es un conjunto ejemplar de lo que Godard da en llamar “formas que piensan”. Para demostrarlo, basta con detenerse en cualquiera de sus películas, pongamos *North by Northwest*: la intriga de espionaje es irrelevante y ni siquiera al final se aclara mucho (como la mayor parte de los *McGuffin*¹⁷¹), y puede decirse que ver a Cary Grant entrado en años nada tiene de “bonito”; lo que hace que sea una gran película es que contiene magníficas secuencias, como la del avión, que supone el desarrollo en imágenes de una idea, crear suspense bajo una forma nueva, y plantear la amenaza del peligro en una explanada donde en teoría nada podría ocultarse bajo el sol.

Para Godard, Hitchcock no es sólo un director a destacar dentro del mundo del cine, sino que lo considera uno de los mayores artistas de su tiempo, de ahí que sea tras la serie *l'artiste*, que sirve como elogio a varios cineastas, cuando inicie esta parte dedicada a Hitchcock, que presenta bajo el epígrafe de *Introduction à la méthode d'Alfred Hitchcock*, retomando el título del ensayo de Valéry sobre Leonardo¹⁷². Con este parafraseo destaca el aspecto de método¹⁷³ y no parece casual que deje en el aire una asociación, no ya con un pintor sino con uno de los artistas más completos de la historia. En este sentido, puede añadirse que tiempo después de este

¹⁷¹ Recordar que el *McGuffin* es el nombre que daba Hitchcock a la excusa argumental de la que se servía para desencadenar la acción, ya fuera una trama de espionaje como en este caso o el robo del dinero en *Psycho*. Cualquiera que sea el motivo utilizado, una vez cumplida su función de motor de arranque, pierde toda importancia, siendo rápidamente olvidado para atender al desarrollo de la película.

¹⁷² Véase Valéry, P. (1996), “Introducción al método de Leonardo da Vinci” (1894), *op. cit.*, pp. 13-61.

¹⁷³ En una entrevista con Bergala (1997) decía Godard: “El funcionamiento del cine es muy interesante. Este funcionamiento de base se encuentra también en el vídeo. Todo iría mejor si se utilizara lo que yo llamo el método cinematográfico. Valéry hablaba del método de Leonardo da Vinci, yo le he imitado al hablar del método Hitchcock. Son cuatro fases, del mismo modo que en occidente las casas tienen cuatro muros. Esto forma un sistema que no se da en la literatura ni en otra parte... En el primero: el guión. En el segundo: la puesta en escena. En el tercero: el montaje, la mezcla. En el cuarto: la proyección, la explotación. Ahora bien, estos fenómenos coinciden con cualquier actividad humana. Es una manera de desglosar las cosas.” Véase “Une boucle bouclée”, en Godard, J.-L. (1998), *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard. Tome 2, op. cit.*, p. 39.

estudio, Valéry continuó reflexionando sobre el pintor, y en la carta que constituye *Leonardo y los filósofos*, planteaba una contraposición de la que destaco aquí dos aspectos: el primero, que considera que a Leonardo no le interesa el saber en sí, sino como medio, que para él lo importante es “poder”, un poder que deriva de dominar los modos de expresión que utiliza y actuar sobre los materiales con que trabaja; por otra parte, considera que si por ser artista y tener otros objetivos se aleja de los filósofos, también por la manera en que es pintor se acerca a ellos, afirmando que Leonardo tiene la pintura por filosofía¹⁷⁴. Fácilmente podría hacerse una transposición al tema que nos ocupa: la manera en que Godard presenta a Hitchcock como un cineasta que al aunar imágenes e ideas pensó su arte en la práctica del mismo, encaminando todo ello a ejercer un control sobre los espectadores, y logrando, mediante el dominio de su medio, el poder que supone el éxito, aspecto éste sobre el que me detendré seguidamente.

Godard aprecia particularmente a Hitchcock por haber sido un gran cineasta tanto por el dominio de su técnica, como por la atención que dedicaba a todos los detalles de sus films, incluyendo asegurarse el favor del público. Una admiración que expresa de este modo: *peut-être que dix mille personnes n'ont pas oublié la pomme de Cézanne, mais c'est un milliard de spectateurs qui se souviendront du briquet de L'inconnu du Nord-Express; et si Alfred Hitchcock a été le seul poète maudit à rencontrer le succès, c'est parce qu'il a été le plus grand créateur de formes du vingtième siècle, et que ce sont les formes qui nous disent finalement ce qu'il y a au fond des choses* (puede que diez mil personas no hayan olvidado la manzana de Cézanne, pero son un millón de

¹⁷⁴ Véase Valéry, Paul, 1996, *Leonardo y los filósofos (carta a Leo Ferrero)* (1929), en *Escritos sobre Leonardo da Vinci*, op. cit., pp. 124, 131.

espectadores los que se acordarán del mechero de *Strangers on a Train*; y si Alfred Hitchcock ha sido el único poeta maldito en tener éxito, es porque ha sido el más grande creador de formas del siglo veinte, y son las formas las que nos dicen finalmente lo que hay en el fondo de las cosas); párrafo que concluye con las palabras de Malraux: *or, qu'est-ce que l'art sinon ce par quoi les formes deviennent style*¹⁷⁵ (y qué es el arte sino por lo que las formas devienen estilo), a las que añade esta alusión a Buffon: *et qu'est-ce que le style sinon l'homme* (y qué es el estilo sino el hombre)¹⁷⁶.

En las *Histoire(s)*, Hitchcock aparece como un poeta, un creador, que con los medios de su arte logró la aceptación general sin por ello dejar de hacer una gran y personal obra. Al abordar este tema, Aumont lo explica como una cuestión de eficiencia: en cuanto a las competencias profesionales y en cuanto a conseguir un dominio; de lo que se trataba era de “dirigir al público”¹⁷⁷. Ese “control del universo” no es sino el control de las emociones de los espectadores, como bien reflejan los fragmentos que se incluyen de grabaciones en los que se oye decir a Hitchcock: *any art form is there for the artist to interpret in his own way and thus create an emotion...* (cualquier forma de arte esta ahí para que el artista la interprete a su manera y crear así una emoción...) *We have a rectangular screen in a movie house and this rectangular screen has got to be filled with a succession of images; that's where the ideas come from, one picture comes up after another. The public aren't aware of what we call montage, or, in other words, the cutting of one image to another, they go by so rapidly, so that they are absorbed by the content that they look on the screen*

¹⁷⁵ Véase Malraux, A. (2004), *Les Voix du Silence*, op. cit., p. 485.

¹⁷⁶ La cita exacta, “*Ces choses sont hors de l' homme, le style est l' homme même*”, procede del “Discurso sobre el estilo” que Buffon pronunció a su entrada en la Academia Francesa en 1753; este texto se puede consultar en la página <http://visualiseur.bnf.fr/Visualiseur?Destination=Gallica&O=NUMM-87761>.

¹⁷⁷ Véase Aumont, Jacques, 2004, *Las teorías de los cineastas*, Barcelona, Paidós, pp. 92-93, 106-111. [ed. or. *Les Théories des cinéastes*, Paris, Éditions Nathan-Université, 2002]

(Tenemos una pantalla rectangular en una sala de cine y esta pantalla rectangular ha de ser rellena con una sucesión de imágenes; es de ahí de donde vienen las ideas, una imagen va después de otra. El público no es consciente de lo que nosotros llamamos montaje, o, en otras palabras el corte de una imagen a otra, pasan tan rápido, que se quedan absortos con el contenido que están mirando en la pantalla).

Tal y como lo presenta Godard, la grandeza de Hitchcock reside en su capacidad para crear formas mediante un montaje que el director británico también consideraba como aquello que de específico tiene el cine. Ahora bien, todos los maestros a los que se rinde homenaje en las *Histoire(s)* fueron grandes creadores de formas, si Hitchcock ocupa un lugar destacado es porque, además, supo “vencer al público” y “por ello es uno de los más grandes, venció lo que había de malo en el público, apoyándose sobre lo malo para metamorfosearlo”¹⁷⁸. Con Hitchcock, Godard tiene un ejemplo de gran cine, de cine con éxito, y también, y por si acaso a alguien se le escapa, lo subraya, de cine notoriamente basado en la fuerza de la imagen y el montaje. De este modo, Godard insiste en su diatriba imagen versus texto, como ya hiciera a la muerte de Hitchcock, recordándole como aquel que “restituyó para la gente –el público y la crítica- todo su poder a la imagen y a los encadenamientos de imagen”¹⁷⁹.

Si Godard dice esto es porque considera que la implantación del sonoro tuvo mucho que ver con el poder; según su interpretación: “Con el sonoro tuvo lugar el retorno inconsciente de los fabricantes al texto. El poder de la palabra, Edgar Poe dice: ‘La primera palabra es la primera ley’. Los fabricantes de texto aprobaron un acuerdo, inconsciente, con el pueblo.

¹⁷⁸ Entrevista de Paul Amar a Godard durante el Festival de Cannes (17-mayo-1997), véase “Godard/ Amar”, en Godard, J.-L. (1998), *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard. Tome 2, op. cit.*, p. 414.

¹⁷⁹ Entrevista a Godard en *Libération* (2-mayo-1980), véase “Alfred Hitchcock est mort” en Godard, J.-L. (1998), tomo 1, *op. cit.*, p. 412. Sobre esta cuestión se vuelve en *IMAGEN e INFANCIA (del Arte)*.

Aceptaron que los fabricantes de texto retomaran el control del cine... Y eso sucede precisamente en 1930, cuando Hitler comienza en Alemania, y Roosevelt en América. En tanto que historiador del cine, digo que hay un *New Deal* entre la imagen y el sonido. El sonido, estaba allí desde Lumière: ningún éxito. El color parecido: existía desde el principio, y no se quiso. El cine no estaba ligado al poder. La televisión, sí. Con el mudo, no había necesidad de hablar para hacerse entender –es la palabra del mudo: Murnau no dudó, cuando quiso rodar algo de Moliere, rodó *Tartüff*... No le importaba que fuera mudo. Nunca se ha hecho mejor. Enseguida el texto, el guión toma de nuevo el poder, en el momento en que Stalin se vuelve Stalin, Hitler, Hitler. El guión, los textos, los programas, el guión, los campos”.¹⁸⁰ Tenemos aquí otro ejemplo de este tipo de asociaciones, en las que se da un brusco cambio de registro, que caracterizan el pensamiento de Godard y que encontramos tanto en sus obras como en sus manifestaciones.

Sin embargo, aunque en un primer momento tal declaración resulte algo exagerada, tampoco se trata de una simple salida de tono, de hecho, Godard no es el único que piensa así, y podemos ver que su opinión es bastante similar a la que Adorno tenía del sonoro. Según Adorno: “Cuanto más completa e integralmente las técnicas cinematográficas dupliquen los objetos empíricos, tanto más fácil se logra hoy la ilusión de creer que el mundo exterior es la simple prolongación del que se conoce en el cine. Desde la repentina introducción del cine sonoro el proceso de reproducción mecánica ha pasado enteramente al servicio de este propósito. La tendencia apunta a que la vida no pueda distinguirse más del cine sonoro. En la medida en que éste, superando ampliamente al teatro ilusionista, no deja a la fantasía ni al pensamiento de los espectadores ninguna dimensión en la

¹⁸⁰ Entrevista a Godard en *Actuel* n° 136 (oct. 1990); véase “La télévision fabrique de l’oubli”, en Godard, J.-L. (1998), *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard. Tome 2, op. cit.*, p. 238.

que pudieran –en el marco de la obra cinematográfica, pero libres de la coacción de los datos exactos- pasearse y moverse por su propia cuenta sin perder el hilo, adiestra a los que se le entregan para que lo identifiquen directa e inmediatamente con la realidad”.¹⁸¹

En otras palabras, con el sonoro se pierde el margen de libertad que dejaba el cine mudo, se impide que vuele la imaginación y que se piense a partir de lo que se ve. Godard lo indica una y otra vez, ya que cree que: “El cine estaba hecho para ver, para pensar. Un microscopio, es un objetivo y una placa. Es como el cine. Se tiene una visión, se pone una al lado de otra y se compara... El cine reproduce a escala humana (o un poco más grande) lo social. El aspecto social es extremadamente importante si se considera como imagen, como metáfora del universo, de la naturaleza, o de otras cosas. Una pelea de enamorados en la plaza de l’Etoile está relacionada con la evolución de una célula cancerosa. Es una imagen.”¹⁸²

No obstante, Godard es consciente de que no siempre se ha hecho un buen uso del cine, y que esto ha repercutido no sólo en la degeneración de su arte, sino también en la del público. De tal manera que cuando comenzaba a plantearse hacer una historia del cine, decía: “Antes de producir una historia del cine, habría que producir la visión de las películas, y producir la visión de las películas... no consiste simplemente en verlas y en hablar luego de ellas; consiste, tal vez, en saber ver. Quizá habría que mostrar... la historia de la visión que ha desarrollado el cine que muestra las cosas y la historia de la ceguera que ha engendrado”.¹⁸³ El cine nos habría

¹⁸¹ Véase Adorno, Theodor W.; Horkheimer, Max, 1994, *Dialéctica de la Ilustración. Fragmentos filosóficos*, Madrid, Trotta, p. 171. [ed. or., *Dialektik der Aufklärung: philosophische Fragmente* (1944), Amsterdam, Querido, 1947]

¹⁸² Entrevista para *France Culture* (20-mayo-1995), véase “Le bon plaisir de Jean-Luc Godard” en Godard, J.-L. (1998), *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard. Tome 2, op. cit.*, p. 316.

¹⁸³ Godard, J.-L. (1980), *Introducción a una verdadera historia del cine, op. cit.*, p. 173.

permitido no ya conocer otros mundos sino también ver de otro modo aspectos cotidianos, o plantearnos nuevas formas de relación; pero, dado que no lo puede captar todo, a la vez que nos muestra algo, hay muchas otras cosas que se quedan sin ver, y aquello que muestra lo hace bajo un ángulo determinado frente a los otros posibles puntos de vista. El hecho inevitable de que haya elegir qué es lo que se enseña, según la intención que se tenga, puede suponer la deliberada ocultación de otra serie de cosas.

En cierto modo, esta cuestión no es nueva, las imágenes tienen detrás de sí una larga historia de relaciones con el poder, y hay brillantes estudios sobre este tema¹⁸⁴. Si durante siglos se explotaron este tipo de posibilidades con pinturas, estampas, monedas, etc., el desarrollo de la técnica fotográfica, si bien hizo que se perdiera el carácter de exclusividad, el “aura”, de cada imagen, permitió ampliar al infinito la potencia de difusión. La capacidad de extenderse rápidamente gracias a la reproductibilidad técnica también la tendría el cine que, precisamente porque, como dice Godard, nació como un arte verdaderamente popular y con gran aceptación, enseguida fue utilizado tanto por poderes económicos como políticos. Esto es lo que en el primer capítulo se muestra a través de la serie que asocia el Hollywood “babilónico” con la Mosfilm; la manera en que ambos hicieron del cine una “fábrica de sueños”, ya fuera la gran industria para sacar dinero dirigiendo la fantasía del público, ya fuera la propaganda orientada a expandir los valores del estado soviético. Con esta sencilla comparación, Godard muestra cómo el cine a la vez que era impulsado, -porque, indudablemente, entre las producciones de la Metro y los films soviéticos

¹⁸⁴ Sobre este tema cabe recordar libros ya clásicos, como los de David Freedberg, *El poder de las imágenes: estudios sobre la historia y la teoría de la respuesta* (Madrid, Cátedra, 1992), y Paul Zanker, *Augusto y el poder de las imágenes* (Madrid, Alianza, 1992). Asimismo son fundamentales las reflexiones de Foucault sobre la visión y el poder, (sobre esto véase Foucault, Michel, 2000, *Obras esenciales, Vol. 2, Estrategias de poder*, Barcelona, Paidós). Entre los títulos recientes destacaré los trabajos de Martin Jay como Jay, Martin, 1994, *Downcast Eyes. The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*, Berkeley/ Los Angeles, University of California Press; o Brenan, T.; Jay, M. (eds.), 1996, *Vision in Context: Historical and Contemporary Perspectives on Sight*, Nueva York, Routledge.

hubo películas de gran calidad-, quedaba sometido a intereses ajenos, que finalmente acabarían destruyéndolo: bien por venderse a un espectáculo de categoría cada vez más baja hasta llegar a la pornografía, o bien por terminar sirviendo a las puestas en escena de los regímenes totalitarios.

El uso y abuso de las imágenes por parte del poder se vería multiplicado aún más con la llegada televisión y su extraordinaria expansión, con lo que muy pronto se convirtió en un medio tan fácil como insidioso de entrar en todos los hogares. La perversión de la imagen parece no tener fin, así lo señalaba Daney en una de sus últimas notas: “A día de hoy siento que más bien –miren la guerra del Golfo- el mundo de la imagen se ha inclinado totalmente del lado del poder; y del deseo de sumisión a los poderes. Actualmente, todo poder (económico, militar, deportivo, religioso) tiene ‘su visual’ y lo visual, qué es sino una imagen a la que han expurgado de todo riesgo de encontrarse con la experiencia del otro, sea el que sea. Evidentemente, hay resistencias magníficas, pequeñas películas, o incluso grandes, de las que ya no se habla. O se habla tan mal... Pero, en fin, es normal que en un periodo de ocupación no se hable de los resistentes. Y los medias, es la ocupación. Una ocupación muy suave, muy llevadera, que consiste en ocupar las pantallas y las personas, en ponerlos en vía muerta”.¹⁸⁵

Si Godard y Daney lamentan que la imagen (entiéndase cinematográfica) haya quedado relegada a ser útil al poder (sea cual fuere éste) es porque consideran que la imagen era fundamentalmente una relación con el otro; es para definir su postura, que ambos empezarán a marcar distinciones entre la imagen y lo visual, o entre cine y televisión¹⁸⁶.

¹⁸⁵ Daney, S. (ed. post. 1993), *L'Exercice a été profitable, Monsieur, op. cit.*, p. 295.

¹⁸⁶ Sobre estas cuestiones acerca de la imagen, véanse los apartados de *IMAGEN, MONTAJE, REDENCIÓN y RESISTENCIA*.

En el caso de Godard, la noción de imagen va indisolublemente unida a la de montaje, por lo que habría que hablar más bien de imágenes. A la alienación que genera la televisión, con su rutina y su vacuidad, se opone frontalmente la concepción del montaje que tiene Godard; un montaje entendido como operación creativa con la que trabajar sobre las imágenes, para así dar a ver y hacer pensar.

Por otra parte, es por esta misma razón, porque con las imágenes se puede mostrar, que Godard considera fatídica la que él ve como culpa por omisión del cine con respecto a los campos de exterminio; y aun cuando parece encontrar una disculpa por vía de lo que pudieran captar los noticiarios, piensa que desde entonces, el cine (o al menos el cine tal y como había nacido, un arte en estado de infancia) está acabado. Esta opinión de Godard, claro está, es discutible, porque lo que expresa como tal error del cine, en realidad no es tal, no era factible que el cine estuviera allí¹⁸⁷. Sin embargo, creo que esta visión poética sobre el asunto tampoco ha de tomarse a la ligera, ya que, si nos remitimos a las reflexiones de Gérard Wajcman, no hace sino hablarnos de que el desgraciadamente hecho central del siglo, permanece como una ausencia; de tal modo, que tanto esta obra como los trabajos de otros artistas –desde Lanzmann a Boltanski, por distintos que sean-, en último término señalan que “todo lo visible se levanta sobre el fondo de una falta.”¹⁸⁸

Cuando Godard habla de las imágenes, esto es, concibe la imagen relacionada con el montaje, es consciente de que el montaje se puede emplear de muchas maneras, algunas de ellas relacionadas con la idea de control que estamos tratando. El montaje puede servir tanto para crear

¹⁸⁷ Véase el apartado de *REDENCIÓN*.

¹⁸⁸ Véase Wajcman, Gérard, 2000, *L'Objet du siècle*, París, Verdier, p. 253.

obras artísticas como para dedicarse a hacer publicidad subliminal; puede ser un medio para hacer crítica de la realidad, como también puede ser la manera de ejercer el poder. Si nos centramos en algunos ejemplos de la historia del cine podemos ver que el montaje puede ser utilizado como Hitchcock para controlar las emociones de los espectadores, o como Eisentein para transmitir una idea por la vía del patetismo. Con el montaje se puede cambiar el sentido de la película rodada, como bien sabían los grandes estudios de Hollywood donde, salvo contadísimas excepciones, los directores no tenían derecho a un *final cut* que se reservaban las productoras. Pero el montaje puede ser también un instrumento para discutir toda autoridad establecida, y buen ejemplo de ello es *F for Fake*¹⁸⁹, el último largometraje de Orson Welles, que bien puede verse como un precedente de las *Histoire(s)* por su carácter de ensayo personal creado a partir del montaje. Welles, que siempre estuvo muy interesado por el montaje, hizo de su uso en este film todo un ejercicio de libertad, cuestionando no sólo la separación tradicional entre géneros, sino las fronteras de qué sea el arte, y más allá, cuáles sean los límites entre la verdad y la mentira.

Asimismo, a través de la filmografía de Godard puede verse cómo con el montaje se puede discutir el poder, cuestionar las normas sociales, despertar dudas sobre tópicos ya asentados, en definitiva, que se puede hacer pensar, ya sea con films más radicales como *Ici et Ailleurs*, o con obras de carácter más poético como pueda ser *Histoire(s) du cinéma*¹⁹⁰. En esta última obra, podemos ver cómo a lo largo de los capítulos se manifiesta continuamente esta actitud crítica, y no sólo en cuanto al pasado

¹⁸⁹ Sobre este film, véase el interesante análisis que se hace en Zunzunegui, Santos, 2005, “Retrato del artista como prestidigitador”, en *Orson Welles*, Madrid, Cátedra, pp. 87-104.

¹⁹⁰ Para ampliar este aspecto véase el aparatado de *CRÍTICA*, y también *RESISTENCIA* donde asimismo hablo sobre la relación de Godard con la televisión de la que aquí pongo un ejemplo..

del cine. Por ejemplo, en el 1B expone su opinión de que no es casual que la televisión haya resultado ser un invento nefasto dada la coincidencia temporal entre su nacimiento técnico y el auge de los regímenes fascistas; esto lo da a entender cuando al hablar de que la tele rehúsa ver de dónde proviene, pone una muestra de un espantoso programa, al que parece mirar Chaplin, cuya imagen seguidamente alterna con una de Hitler, a lo que añade el rótulo *ICÓNO SCOPE*¹⁹¹.

Dice Leutrat que para Godard el montaje no es sino un pensamiento en actos¹⁹², y esto es lo que parece recordar la fórmula que se repite en esta obra, *Penser avec les mains*. Este enunciado es el título de un libro de Denis de Rougemont¹⁹³ que no por casualidad, se cita ampliamente en el capítulo *Le Contrôle de l'univers*. Se trata de un texto escrito en 1936, en el que el autor, alarmado ante el avance de los totalitarismos, instaba a los intelectuales a adoptar una actitud comprometida, a unir acción y reflexión¹⁹⁴. Y es en este sentido, que Godard retoma algunas frases que se relacionan con las ideas sobre creación y pensamiento que circulan en las *Histoire(s)*, como por ejemplo: *les uns pensent, dit-on, les autres agissent, mais la vraie condition de l'homme c'est de penser avec ses mains* (unos piensan, se dice, y otros actúan, pero la verdadera condición del hombre es la de pensar con sus manos)¹⁹⁵.

¹⁹¹ Según Godard: “El tubo de la televisión, el iconoscopio, lo inventó un judío alemán, Zworykin, en el momento de la ascensión de Hitler, en 1932.” Véase “Jean-Luc Godard rencontre Régis Debray” (1995), en Godard, J.-L. (1998), *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard. Tome 2, op. cit.*, p. 426.

¹⁹² Leutrat, J.-L.; Liandrat-Guigues, S. (2004), *Godard simple comme bonjour, op. cit.*, p. 14.

¹⁹³ Véase Rougemont, Denis, 1977, *Pensar con las manos*, Madrid, Magisterio Español. [ed. or., *Penser avec les mains*, París, A. Michel, 1936]

¹⁹⁴ Así decía: “Comprometerse no es alistarse... sino que consiste en asumir las consecuencias de los propios escritos, incluyendo todo riesgo... Es el momento de calificar como vacía toda obra que deje a su autor intacto, y al lector instalado en su comodidad.” En Rougemont, D. (1977), *op. cit.*, pp. 27-28, 184.

¹⁹⁵ Rougemont, D. (1977), *Pensar con las manos* (1936), *op. cit.*, p. 185.

Esta premisa Godard la ha hecho suya al convertir el montaje en un principio en el que aúna la teoría y la práctica, el trabajo y la actividad intelectual. Un montaje, fundamento de su poética, que pasa por el conocimiento y control de los elementos de su medio, de los que se sirve, entre otras cosas, para no someterse a la norma. Si bien, irónicamente señala que sus ataques al orden establecido no puede hacerlos más que desde su condición de artista, como parece decir con la canción de Leo Ferré¹⁹⁶ que incluye al final del 2B, y de la que se puede oír: *Et je ne vous dis rien qui ne puisse être dit de “variétés” moi qui ne suis qu’un artiste de Variétés* (Y no os digo nada que no pueda ser considerado de “variedades” yo que no soy más que un artista de variedades).

Al imprimir en sus trabajos un carácter crítico que a su vez llama a una recepción crítica¹⁹⁷, Godard se acerca a la postura de quien ha sido uno de sus grandes referentes, Bertolt Brecht¹⁹⁸, cuando reclamaba que el teatro había de ser algo más que entretenimiento. Con sus obras, Brecht quiso plantear un nuevo tipo de teatro que despertara las conciencias, alejándose de los melodramas y las comedias amables que tan satisfechos dejaban a los burgueses de su tiempo, ya que creía que, finalmente, tales espectáculos no eran sino otra forma de sojuzgar a las clases populares. En este sentido, decía Brecht: “Para muchos la actitud crítica constituye precisamente la diferencia entre la actitud científica y la actitud artística. Somos incapaces de imaginar la argumentación y la distanciaci3n como partes del placer

¹⁹⁶ Se trata de la canción *Le Conditionnel de variétés* (1970) que Léo Ferré escribió en defensa del periódico *La cause du peuple*; una defensa en la que también se implicaron personajes como Sartre y Simone de Beauvoir, y en la que asimismo colaboró activamente Godard. De esta canción, además de este verso final, se puede escuchar en la coda del 2B: *Comme si je vous disais que les cadences exténuent les ouvriers jamais les Présidents... Comme si je vous disais que l’humiliation devrait pourtant s’arrêter devant ces femmes des industries chimiques avec leurs doigts bouffés aux acides et leurs poumons en rade...* Véase el texto entero de la canción en Ferré, Léo, 1993, *La Mauvaise graine. (Textes, poèmes, chansons 1946-1993)*, París, Édition 1, pp. 295-296

¹⁹⁷ Sobre esta cuesti3n véanse los apartados de *CRÍTICA* y *MONTAJE*.

¹⁹⁸ Por su actitud crítica y sus ideas sobre el distanciamiento, Brecht ha sido un autor por el que Godard ha manifestado su preferencia repetidamente. Por poner algún ejemplo, recordar que ya lo citaba en *Le Mépris* (1963) y como también haría en *La Chinoise* (1967) y en *Tout va bien* (1972).

artístico. Naturalmente existe también en el placer del arte habitual un nivel superior de personas que disfruta críticamente, pero la crítica se refiere en ese caso exclusivamente a lo artístico; algo completamente distinto es mirar el mundo mismo de manera crítica, argumentativa, distanciadora, y no sólo la representación artística del mundo. Para introducir la actitud crítica en el arte hay que mostrar su indudable elemento negativo en su aspecto positivo: esta crítica del mundo es activa, emprendedora, positiva... Una actitud crítica de este tipo es un momento de productividad y como tal profundamente placentero, y si en el lenguaje corriente llamamos artes a las operaciones que mejoran la vida de los hombres, ¿por qué el arte habrá de alejarse de esas artes?”.¹⁹⁹

En las *Histoire(s)*, Godard no deja de recordar a Brecht con varias alusiones. Entre ellas destaca una cita que ya incluyera Godard al final del número especial que preparó de *Cahiers du Cinéma*²⁰⁰. Entonces las palabras de Brecht aparecían entre las fotos tomadas en su estancia en Mozambique con el proyecto *Naissance de l'image d'un nation*, con el que quería que los nativos aprendieran a crear sus propias imágenes para que no estuvieran siempre sometidos a la imagen impuesta por los blancos. Cuando en el 1B, Godard dedica una serie a África, más allá de hacer una referencia al llamado Tercer Mundo, recuerda que cada uno es responsable de la actitud que elija tener ante el poder con los mismos versos: *de qui dépend que l'oppression disparaisse? de nous!/ de qui dépend que l'oppression demeure? de nous!* (¿De quién depende que la opresión desaparezca? De nosotros/ ¿De quién depende que la opresión permanezca? De nosotros)²⁰¹.

¹⁹⁹ Véase Brecht, Bertolt, 2004, “Sobre lo curioso y digno de contemplar”, en *Escritos sobre teatro*, Barcelona, Alba, p. 153.

²⁰⁰ Se trata del especial nº 300 de *Cahiers du Cinéma* (mayo 1979) de cuya edición se encargó Godard, que hizo un montaje de fotografías y textos, en buen parte dedicados a reflexionar sobre las imágenes.

²⁰¹ Véase el nº 300 de *Cahiers du Cinéma*, mayo 1979. Los versos proceden del poema *Elogio de la dialéctica* (1932), véase Brecht, Bertolt, 2001, *Más de cien poemas*, Madrid, Hiperión, p. 157.

CRÍTICA

“La crítica debe ser el cuadro reflejado por un espíritu inteligente y sensible. Así la mejor reseña de un cuadro podrá ser un soneto o una elegía”.²⁰²

Charles Baudelaire

²⁰² Baudelaire, C. (1996), “¿Para qué la crítica?” (1846), en *Salones y otros escritos sobre arte*, *op. cit.*, pp. 101-102.

Como si tuviera presente la anterior frase de Baudelaire, Godard, al volverse hacia la historia del cine no se limita simplemente a escribir unas esquelas conmemorativas, sino que compone a la memoria de su arte una obra que no es sino una gran elegía. Si las *Histoire(s)* son un homenaje al cine, a un cine que fue, no obstante, no se convierten en una celebración ciega, no se quedan en un encadenamiento de elogios, su naturaleza es más compleja, y esto se debe a su carácter crítico. Para Godard, rendir tributo al cine no se reduce sólo a proclamar los méritos de los grandes maestros, cosa que, en mayor o menor medida, se ha podido hacer, sino que crea un espacio de confrontación, del cine con la historia, de su esplendor y su miseria. El aspecto crítico no es algo añadido, sino que forma parte esencial de esta obra en varios sentidos. Godard considera que el cine puede ser un medio para ejercer la crítica, en tanto que mirada al mundo, por lo que muestra y por cómo se muestra, es una mirada que puede cuestionar, y llamar a que cada uno se haga distintas preguntas. Por otra parte, Godard se inscribe en una tradición de crítica francesa, según lo explica: “El cine es crítica de la realidad, soy muy clásico desde ese punto de vista, y en tanto que cineasta de lengua francesa, me siento siempre crítico de cine. Una de las grandes cosas de Francia es haber tenido siempre un punto de vista crítico.”²⁰³ Una tradición que empieza con escritores que como parte de su observación de la realidad hicieron crítica de arte y que se continúa en el cine, pasando a través de las enseñanzas y los escritos de André Bazin, para, según Godard, terminar como asimismo el cine con la *Nouvelle Vague*, teniendo un representante tardío en Serge Daney,

El capítulo 2A titulado *Seul le cinéma*, es en buena medida un homenaje a la crítica; en él se muestran amplios fragmentos de una

²⁰³ Véase “Godard et Oliveira sortent ensemble” (*Libération*, 4-5 sept. 1993), en Godard, J.-L. (1998), *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard. Tome 2, op. cit.*, p. 261.

entrevista que Godard mantuvo con Daney en Rolle en 1988²⁰⁴, en la que se tratan distintos temas, podría decirse que desde el punto de vista de la crítica y el análisis. Desgraciadamente, Daney murió en junio de 1992 sin haber llegado a ver cómo se elaboraba finalmente este material, por lo que este capítulo es también un recuerdo del último gran crítico de cine.

En este diálogo, Godard habla de la tradición crítica francesa, algo que, por otra parte, viene haciendo durante los últimos años²⁰⁵, y afirma que: *il y a effectivement des bouts d'histoire de la peinture, qui ont été faits par des français, pas des autres... Diderot, Baudelaire, Malraux, je mets tout de suite après Truffaut; il y a une ligne directe là-dedans: Baudelaire parlant de Edgar Poe est pareil que Malraux parlant de Faulkner, est pareil que Truffaut parlant d'Edgar Ulmer ou de Hawks* (efectivamente hay tentativas de historia de la pintura, que han hecho los franceses, no otros... Diderot, Baudelaire, Malraux, pongo después a Truffaut; hay una línea directa: Baudelaire hablando de Edgar Poe es semejante a Malraux hablando de Faulkner, se parece a Truffaut hablando de Edgar Ulmer o de Hawks). Una opinión que expresa aquí de una manera más tajante que en otras ocasiones, y que llama la atención por lo limitada y arbitraria que resulta, pues, obviamente, ha habido más historiadores y críticos de arte que los franceses²⁰⁶; si bien, puede decirse que existe “una cierta tendencia”, de la crítica y hacia la crítica, francesa. Esta línea crítica servía

²⁰⁴ Esta entrevista grabada por Godard, y publicada en *Libération* (26-dic-1988), está recogida como “Godard fait des histoires”, en Godard, J.-L. (1998), *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard. Tome 2, op. cit.*, pp. 161-173.

²⁰⁵ Así, por ejemplo: “Francia es el país de la crítica por excelencia. Al francés le gusta criticarse y criticar a los otros. Para mí, la historia de la crítica de arte es casi únicamente francesa, no es que no haya habido historiadores del arte, ensayistas. Pero hay una tradición de la crítica en Francia desde Diderot. Hay una filiación directa que va de Diderot a Baudelaire, a Malraux, y después a Truffaut.” Conferencia de prensa en el Festival de Cannes de 1990, véase “Tout ce qui est divisé m’a toujours beaucoup touché...”, en Godard, J.-L. (1998), *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard. Tome 2, op. cit.*, p. 202.

²⁰⁶ No es cuestión de citar como demostración una lista de historiadores y críticos italianos, alemanes, ingleses, etc. Resulta curioso si se piensa en Warburg y el atlas *Mnemosyne*, que tanto por su carácter universal como por el uso que proponía de las imágenes, ha sido comparado con las *Histoire(s)* véase Färber, H. (2003), “Une forme qui pense”, *op. cit.*, pp. 116-120. Esta cuestión y otras sobre la relación de Godard con la historiografía del arte se tratan en el apartado de *ARTE (Historia del)*.

de coda final a *2x50 ans de cinéma français* (1995), film que Godard terminaba con un listado acompañado de fotografías, imágenes y frases alusivas, en el que se enumera a distintos intelectuales y artistas, franceses, con el rasgo común de haber reflexionado y escrito sobre las imágenes, y cuyos nombres aparecían por orden cronológico: Diderot, Fromentin, Élie Faure, Sadoul, Jean Epstein, Auriol, Malraux, Cocteau, Bresson, Bazin, Maurice Scherer (Rohmer), Truffaut, Rivette, Marguerite Duras, y Daney.

También Daney pensaba que existía una orientación crítica, que se estaba perdiendo; al final de su vida, apuntaba: “Algo se ha roto en la misma idea de transmisión, y no solamente en el cine. La prueba es que la gran tradición francesa de crítica de arte, que comenzó en el siglo XVIII y que no ha cesado después, parece debilitarse. Es una tradición del artista-crítico, la de Baudelaire, Berlioz, Delacroix, Proust, Malraux, Breton, y que en el cine ha llegado hasta la *Nouvelle Vague*: Godard, Truffaut, Rohmer, Rivette, etc. Ellos han debido ser los últimos, porque, aunque hemos tratado de continuar dignamente, no hemos añadido nada decisivo a lo que ellos dijeron, y hoy, es aún Godard quien intenta, él solo, proponer una impactante *Historia del cine y de la televisión*... Desde hace algún tiempo, se ve volver en Francia el perfil del cineasta que no dice nada, no teoriza, no escribe y está todo orgulloso. Este elogio de la lobotomía en el país mismo del talento crítico, no me dice nada que merezca la pena.”²⁰⁷, Godard piensa igualmente que su obra se sitúa al final de esta tradición: “con mis *Histoire(s) du cinéma*, soy uno de sus últimos representantes.”²⁰⁸

A lo largo de esta entrevista del 2A, Daney considera que lo que tienen en común los distintos críticos que cita Godard es que han sabido

²⁰⁷ Daney, S. (ed. post. 1993), *L'Exercice a été profitable, Monsieur*, op. cit., p. 294.

²⁰⁸ Entrevista para *France Culture* (20-mayo-1995); véase “Le bon plaisir de Jean-Luc Godard” (1995), en Godard, J.-L. (1998), *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard. Tome 2*, op. cit., p. 314.

que estaban dentro de una historia, y se han preguntado qué historia era, decidiendo igualmente no heredar pasivamente el legado cultural de su arte, sino encontrarse sus propios precursores. Destaca el caso de la *Nouvelle Vague*, que considera surgió en un punto crucial, a mitad del siglo, quizá también a mitad del cine, haciéndose cargo de una historia que les precedía. Conocer esta herencia, la del cine, no fue para estos cineastas un simple deseo de saber teórico, ni un motivo para repetir fórmulas, por el contrario, asumieron la responsabilidad que implicaba esta herencia: precisamente porque conocían y amaban la historia del cine, trataron de renovarlo. El proyecto de las *Histoire(s)*, en tanto que Godard no es sino un director de la *Nouvelle Vague*, y que como tal se reconoce “hijo de la Liberación y del Museo”²⁰⁹, se puede entender como obra límite de ese compromiso: límite por ser una magna obra, y límite por aparecer al final de una manera de entender el cine.

Este aspecto queda bien reflejado en el inicio del 4B, en el que Godard retoma un texto de Foucault: *et je comprends mieux pourquoi j'éprouvais tant de difficulté à commencer tout à l'heure; je sais bien maintenant quelle est la voix dont j'aurais voulu qu'elle me précède, qu'elle me porte, qu'elle m'invite à parler et qu'elle se loge dans mon propre discours; je sais ce qu'il y avait de si redoutable à prendre la parole puisque je la prenais en ce lieu d'où je l'ai écouté et où il n'est plus, lui, pour m'entendre* (comprendo mejor por qué experimentaba tanta dificultad antes al comenzar; ahora sé bien cuál era la voz que habría querido que me precediera, que me llevara, que me invitara a hablar y que se introdujera en mi propio discurso; sé lo que había de temible al tomar la palabra, puesto

²⁰⁹ Con esta fórmula sobre la *Nouvelle Vague*, Godard se refiere al contexto temporal de la generación (aunque hay grandes oscilaciones de edad entre ellos, puede decirse que su época de formación coincide con el periodo posterior a la guerra); y a su relación con la historia del cine, ya que con “museo” a lo que alude es a la Cinémathèque, y en cierto modo, cuando usa esta fórmula, también estaría englobando a los distintos cine-clubs donde se reunieron.

que la tomaba en este lugar en el que le he escuchado y donde él ya no está para escucharme)²¹⁰. No obstante, aún cuando Godard con estas palabras parece expresar su propio deseo de vinculación a los maestros (entiéndase, del cine) que le han precedido, no lo hace sino matizando su admiración.

Jacques Rancière ha hecho una interesante lectura de esta secuencia, indicando cómo las imágenes dan un sentido particular a las frases que se escuchan²¹¹. Esta explicación parte de observar que Godard lee el texto de Foucault al tiempo que se ve un largo fundido entre una imagen de *The Spiral Staircase* y la conocida fotografía del niño del ghetto de Varsovia. De la primera de estas imágenes, una joven en una escalera con una vela en la mano, Rancière señala que podría interpretarse como una luz de guía, pero, que si nos atenemos al film del que procede, estamos ante una posible víctima inocente amenazada por un psicópata científico decidido a eliminar las lacras del mundo. Si se tiene en cuenta el planteamiento de Godard sobre los errores cometidos por el cine, puede decirse que esa voz a la que hubiera querido seguir sería la de un cine que hubiera estado en el momento crucial del siglo. A esto se añade que, seguidamente, Godard recita unos versos de Laforgue, del poema titulado *Simple agonie*, con los que parece hablar del final del cine, un final que aparece así como consecuencia de sus propias faltas²¹².

Este sentido crítico supone que al asumir una herencia (la del cine) se hace de manera activa, como hicieron el grupo de directores de la *Nouvelle Vague*; algo que Daney destaca en esta entrevista del 2A,

²¹⁰ Foucault, Michel, 2002, *El orden del discurso*, segunda edición, Barcelona, Tusquets, p. 76. [ed. or., *L'Ordre du discours*, París, Gallimard, 1971] Se trata de la lección inaugural de Michel Foucault en el Colegio de Francia, pronunciada el 2-dic-1970, la "voz" a la que hace referencia es la de Jean Hyppolite, cuyo asiento pasaba a ocupar.

²¹¹ Véase Rancière, J. (2003), *Le Destin des images*, op. cit., pp. 45-66.

²¹² Sobre la que Godard ve como gran falta del cine, véase el apartado de *REDENCIÓN*; si se quieren ver todos los detalles de esta secuencia, consúltese el capítulo correspondiente en el ANEXO.

afirmando que con sus escritos en *Cahiers du Cinéma* ya estaban haciendo cine²¹³. Como críticos animaron nuevas propuestas, cuestionaron valores, eligieron sus modelos. Jonathan Rosenbaum al analizar el periodo Godard como redactor, estima que “no era tan belicoso como Truffaut, menos lógico que Rivette, y menos católico que Chabrol o Rohmer”, pero que, en ocasiones, los superaba a todos en textos que sobresalen por su rigor, su imaginación y el gusto por el matiz²¹⁴. Señala Rosenbaum que sus críticas, si muchas veces parecen una especie de palabrería descortés, se entienden mejor a la luz de sus posteriores películas; y que retrospectivamente puede verse como una profecía estas palabras que escribiera Godard: “cada plano de *Man of the West* da la impresión de que Anthony Mann está reinventando el western, al modo, digamos, en que el lápiz de Matisse reinventa el trazo de Piero della Francesca... Digo bien reinventar, en otras palabras, mostrar a la vez que demostrar, innovar a la vez que copiar, criticar a la vez que crear...”²¹⁵

Esto en cuanto al tiempo que trabajó en *Cahiers du Cinéma*, pero es que cuando empezó a rodar Godard no abandonó la crítica por la cámara, sino que pasó a ejercerla de otra forma²¹⁶, ejemplo de ello es *Alphaville*, crítica del Expresionismo alemán valiéndose del lenguaje del medio²¹⁷. Crítica del cine, pero igualmente se dan elementos de crítica social en otros

²¹³ Puede verse un cierto paralelismo con lo que decía Barthes: “Pasar de la lectura a la crítica es cambiar de deseo, es desear no ya la obra sino su propio lenguaje. Pero por ello mismo es remitir la obra al deseo de la escritura de la cual había salido.” Barthes, Roland, 1972, *Crítica y verdad*, Madrid, Siglo XXI, p. 82. [ed. or., *Critique et Vérité*, París, Seuil, 1966]

²¹⁴ Rosenbaum, Jonathan, 1995, “Theory and practice (The Criticism of Jean-Luc Godard)”, en *Placing Movies. The Practice of Film Criticism*, Berkeley-Los Angeles, University of California Press, pp. 18-24.

²¹⁵ Véase la crítica “Super Mann” (*Cahiers du Cinéma* nº 92, feb. 1959), en Godard, J.-L. (1998), *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard. Tome 1, op. cit.*, p. 164.

²¹⁶ En una entrevista de 1962 explicaba: “En tanto que crítico, ya me consideraba cineasta. Ahora me considero siempre como un crítico, y en cierto sentido lo soy más que antes. En lugar de hacer una crítica, hago una película.” (Véase Godard, J.-L. (1998), *Tome 1. Op. cit.* p. 215).

²¹⁷ Rosenbaum considera que “*Alphaville* tiene más que decir sobre el cine mudo alemán que cualquiera de las referencias circunstanciales de los ensayos de Godard... brinda iluminaciones tanto sociales como estéticas, y merece un lugar junto a Kracauer y Eisner.” Véase Rosenbaum, J. (1995), *Placing Movies*, op. cit., pp. 18-24.

trabajos, como en *Ici et Ailleurs* (poner en tela de juicio tanto el conflicto palestino como la vida de una familia burguesa en Francia al mostrarlo junto) o en *France/tour/détour/deux/enfants* (cuestionar la rutina diaria a partir de la visión de dos niños). Si seguimos esta línea, se puede entender que *Allemagne Neuf Zéro* es en buena medida un film que reflexiona sobre el discurrir de la historia europea reciente; o que *2x50 ans de cinéma français*, además de discutir la manera de celebrar el centenario, saca a relucir el olvido en que está cayendo la historia del cine francés. Del mismo modo, las *Histoire(s)* son una obra en la que plantea con carácter crítico el desarrollo del cine y de su siglo. Crítica del mundo y de su mundo, el cine, que en parte responde al hecho de que Godard sea, como acertadamente indicaba Daney, “estrictamente un contemporáneo”: no es un “profeta” como Vertov, sino que está volcado al presente, de ahí su “reformismo radical, puesto que el reformismo es un asunto del presente”²¹⁸.

Un aspecto que merece la pena destacar es cómo en Godard crítica y creación van a la par, no se dan la una sin la otra. Acerca de esta cuestión, por lo que pueda iluminarla, cabe recordar lo que sobre la crítica decía Deleuze: “La crítica implica conceptos nuevos (de lo que se critica) tanto como la creación más positiva... No se hace nada positivo, pero nada tampoco en el terreno de la crítica ni de la historia, cuando nos limitamos a esgrimir viejos conceptos estereotipados como esqueletos destinados a coartar toda creación, sin ver que los viejos filósofos de quienes los hemos tomado prestados ya hacían lo que se trata de impedir que hagan los modernos: creaban sus conceptos, y no se contentaban con limpiar, roer

²¹⁸ Daney, Serge, 1988, “La paradoxe Godard”, *La Revue belge du cinéma* n° 22-23 spécial Jean-Luc Godard: le cinéma, p. 7. En este texto Daney afirma que se le ha llamado muy a la ligera “destructor” y “revolucionario”, que lo que inquieta es la ausencia de reglas, pero que su intención es otra: su utopía es exigir que la gente, al tiempo que continúa haciendo lo que hace, se abra a la posibilidad de hacerlo de otra manera, no hacer otra cosa sino hacerlo de otro modo.

huesos, como el crítico o el historiador de nuestra época.”²¹⁹ Unas palabras que fácilmente podrían aplicarse a las *Histoire(s)*: precisamente porque quiere rendir homenaje a los maestros, no reitera modelos como si fueran clichés, sino que crea nuevas formas, abre nuevos caminos como hicieran los que considera sus mayores; porque asume la herencia de su arte, hace esta obra con un marcado carácter crítico, no trata de enmascarar ni de maquillar ese pasado, sabe que es una historia con muchos puntos oscuros y los saca a relucir.

En las *Histoire(s)* el sentido crítico se manifiesta tanto con palabras como con imágenes, no es sólo que Godard cuente determinadas cosas relacionadas con el cine y con el siglo, sino que lo da a ver. Lo que trato de indicar con esta expresión es que Godard pone, intencionadamente, unos elementos en relación, y deja que sea el espectador quien haga su propia lectura, quien “vea” qué es lo que supone la contigüidad de dichos elementos. Por tanto, si con las imágenes se sugiere, se cuestiona, en suma, se hace pensar, es gracias al montaje, el montaje como dispositivo superior que organiza los elementos. Un montaje con el que se realizan críticas de diversa índole, bien mediante la articulación de series, como por ejemplo en el 4B al hacer una referencia a Hitler seguida de otra a Stalin; o bien, sin necesidad de rótulos o comentarios, por la mera sucesión de imágenes, como cuando en el 1A contrapone *Sierra de Teruel/Espoir* a *For Whom the Bell Tolls*, una crítica tan escueta como contundente sobre las distintas maneras en que se puede enfocar un mismo asunto²²⁰.

²¹⁹ Deleuze, G.; Guattari, F. (2001), *¿Qué es la filosofía?*, op. cit., p. 85.

²²⁰ Se puede citar otro ejemplo de este estilo procedente de *Les Enfants jouent à la Russie* (1993): tras el rótulo *ESSAI D'INVESTIGATION CINÉMATOGRAPHIQUE* se ven imágenes de *Full Metal Jacket* seguidas de las de un documental de Santiago Álvarez. Se trata de una asociación que Godard ya había planteado anteriormente, como explica en este comentario sobre sus críticas visuales: “En un momento dado lo había hecho en una emisión en la que había puesto el ejemplo de la guerra. Yo decía: he aquí cómo Kubrick muestra la guerra del Vietnam, y he aquí cómo un documentalista cubano muestra la misma guerra: ustedes juzgan, ustedes ven.” Véase “Godard fait des histoires” (1988), en Godard, J.-L. (1998), *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard. Tome 2*, op. cit., p. 173.

El hecho de que el montaje, en el caso de Godard, no sea sólo creación, sino también crítica, tiene mucho que ver con esa fórmula paradigmática de las *Histoire(s)*, crear formas que piensan, pensar a través de la creación de formas²²¹. Montaje que, como la crítica, responde a una mirada sobre el mundo, una mirada presente, que se está haciendo y que asimismo puede equivocarse, de hecho Godard ha querido dejar patente esta posibilidad de error, incluyendo así en el 3A varios fallos, por ejemplo: mientras en imagen se ve a Marta Argerich, él habla de otra pianista, Clara Haskil; o confunde fechas de la guerra (sitúa al maquis de Glières dos años antes, haciéndolo coincidir con el viaje de las estrellas francesas a Berlín), o da como fundador de la Universal a Eric Pommer, que era el gran señor de la UFA; errores que inmediatamente subsana indicándolo notoriamente con rótulos. De este modo, manifiesta que es un pensamiento en construcción, no monolítico, una visión que igual que se puede rectificar se puede discutir; una idea ésta que también podría explicarse con la siguiente reflexión de Deleuze: “Ninguna imagen del pensamiento puede limitarse a seleccionar unas determinaciones pausadas, y todas se topan con algo abominable por derecho: el error en que el pensamiento no cesa de caer.”²²²

Esta manera de usar el montaje no es una particularidad de esta obra, sino que supone una culminación del trabajo que Godard lleva haciendo con el montaje desde los años 70, sobre todo en vídeo, que le ha servido como medio útil para reflexionar sobre las imágenes. Tras *Ici et Ailleurs* y *Numéro deux*, Daney escribió un célebre artículo titulado “*Le Therrorisé (Pédagogie godardienne)*”²²³, en ese caso se trataba de dos films particularmente radicales, pero queda una idea importante, la de “pedagogía”, porque la didáctica de Godard es la de mostrar, dar a ver, que

²²¹ Sobre las distintas funciones del montaje, véase el apartado de *MONTAJE*.

²²² Deleuze, G.; Guattari, F. (2001), *¿Qué es la filosofía?*, op. cit., p. 57.

²²³ Artículo publicado en *Cahiers du Cinéma* n° 262-63, ene. 1976, pp. 32-39.

no es sino lo que, en cierta manera, hace también la crítica. Mostrar es lo que hace con el montaje: una cosa y otra, un discurso y otro, no se trata de descalificar sino de contrastar. Podría decirse que esta labor creativa es asimismo una investigación: se observan distintas relaciones entre las imágenes. Godard realiza procesos de asociación y de diferenciación que pueden arrojar nuevos sentidos sobre las cosas, ya sea porque se vea lo que no se habían visto, ya sea porque se detiene sobre aspectos en los que no se había reparado, o bien porque cuestiona lo que se daba por hecho. Estas posibilidades, piensa Godard que se están perdiendo, que actualmente las imágenes quedan sometidas al comentario²²⁴. Muy distinto sería el uso que él les daría, tal y como explicaba al ser preguntado si en un hipotético nuevo capítulo de las *Histoire(s)*, incluiría el 11-S: “Quizá, si las búsquedas lo pidieran, de la misma manera que situaría Sarajevo, Ruanda, o Gaza. Vivo con las imágenes de hoy, incluso si amo las películas de ayer. Mas para dejar libres y fraternales esas imágenes, haría falta compararlas, acercarlas, casarlas o divorciarlas. Eso es lo más importante: deben ser libres para asociarse y ofrecer encuentros.”²²⁵

Para Godard esta pérdida de la capacidad crítica supone no sólo la decadencia de la crítica en sí, sino también la del cine. Según lo expone: “Hemos entrado en un momento de la historia del cine en que, finalmente, la mirada ha dejado de tener importancia. Sólo queda el comentario de sí mismo. Esto quiere decir que el cine nunca ha tenido tanto prestigio,

²²⁴ “El comentario es la primera potencia mundial: nos hundimos bajo notas de intención, análisis diplomáticos, biografías interpretativas. El comentario se ha convertido en una suerte de vedette mundana... Las imágenes del 11-S son un ejemplo tipo de la proliferación del comentario y de su poder cancerígeno... (Sigue sobre el 11-S) Más bien, no se ha visto nada. Imágenes que giran, siempre las mismas, con el tartamudeo de un ejército de *speakers*. Ver, ese no es tanto el problema del lugar que se filma, como el de saber qué se quiere filmar. Todo lo que podía chocar, molestar, indignar, se ha limpiado sistemáticamente... Que los ciudadanos de Estados Unidos no soporten mirar a la cara su muerte es una cosa, pero que remodelen la imagen se convierte en algo muy preocupante. Están dentro de la propaganda depurada... Entonces reina, como señor incontestado, el comentario del suceso transformado en estereotipo visual universal.” Entrevista de Antoine de Baecque a Godard, “Le cinéma a été l’art des âmes qui ont vécu intimement dans l’Histoire”, *Libération*, 6-abril-2002.

²²⁵ Entrevista de Antoine de Baecque a Godard recogida en *Libération* 6-abril-2002, *op. cit.*

simbólico, político, cultural, pero que se ha vuelto muy débil en tanto que tal. Por ello, tampoco puede haber ya crítica de cine. Hoy en día la crítica se alimenta del símbolo, del prestigio, y comenta la actualidad de la taquilla. Ninguno sabrá decir que, en un film de Renoir, todo pasa por la cámara, y en el último de Altman, nada; no es una cuestión de talento sino de contexto social. Se hace lo que pide el periódico.”²²⁶ De tal manera que, en el mundo actual, mantener el sentido crítico se ha convertido en una manera de resistir al sistema de mercado.

En las *Histoire(s)* también puede verse el papel relevante que la crítica ha tenido en la formación personal de Godard; por ejemplo, su conocimiento de la historia del arte viene de dos fuentes principales: Élie Faure y Malraux, ambos ejercieron la crítica e imprimieron en sus libros su pasión por el arte, con una manera muy personal de tratar los temas y de establecer relaciones²²⁷. En cuanto al cine, Godard recuerda en el 3B a distintos críticos que le sirvieron de referencia en su juventud, como puedan ser Jean-Georges Auriol (al que muestra como el gran enamorado de la actriz Mary Duncan), Jay Leyda (como el estudioso de Eisenstein), o Lotte Eisner (colaboradora de la Cinémathèque y especialista en cine alemán), todos ellos tenían en común la capacidad de comunicar el entusiasmo por lo que trataban²²⁸. También alude, en el 2B, a la idea de Alexandre Astruc de la *caméra-stylo*, que tan importante fue para configurar el concepto de “autor”²²⁹.

²²⁶ Entrevista de Antoine de Baecque a Godard, recogida en *Libération* 6-abril-2002, *op. cit.*,

²²⁷ Sobre la influencia de estos dos autores en Godard véase el apartado *ARTE (Historia del)*.

²²⁸ Véase la referencia que hago sobre estos autores en el apartado de *MUSEO*.

²²⁹ La idea de Astruc era que el cine desde sus comienzos como atracción de feria, había evolucionado hasta el punto de que pronto sería equiparable a las otras artes; lo que quería indicar con esta fórmula de la “cámara estilográfica” es que el cine iba camino de “convertirse en un medio de escritura tan flexible y tan sutil como el del lenguaje escrito”. Véase Astruc, Alexandre, “El nacimiento de una nueva vanguardia: la ‘caméra-stylo’”, *L’Écran française* nº 144, 1948; recogido en Romaguera, J.; Alsina, H. (eds.), 1998, *Textos y manifiestos del cine*, Madrid, Cátedra, pp. 219-224. Sobre la idea de “autor” véase la nota explicativa un poco más adelante.

Sin duda, mención especial merece André Bazin²³⁰, considerado “padre espiritual” de la *Nouvelle Vague*, fue un crítico lúcido y sensible que marcó una nueva manera de acercarse al cine. Decía Daney que Bazin fue “junto con Henri Langlois, el otro gran cineasta ‘bis’ de su época. Langlois tenía una idea fija: mostrar que todo el cine merecía ser conservado. Bazin tuvo la misma idea pero al revés: mostrar que el cine conservaba lo real y que antes que significarlo y de parecersele, lo embalsamaba.”²³¹ Godard toma dos citas de Bazin muy significativas de su concepción del cine, por una parte se dice en el 3B: *la perspective fut le péché originel de la peinture occidentale, Niepce et Lumière en furent les rédempteurs* (la perspectiva fue el pecado original de la pintura occidental, Niepce y Lumière fueron sus redentores)²³²; y en el 4B recuerda el título de uno de sus artículos, *Montage interdit* (montaje prohibido)²³³, y la idea de que el cine había de ser *la robe sans couture de la réalité* (el vestido sin costuras de la realidad), el cine como medio capaz de recoger la vida en sus mínimos gestos. La importancia que siempre ha dado Godard al montaje y el gran desarrollo que de él ha hecho podría llevar a pensar que su postura es la opuesta, pero lo que hace no es sino partir del mismo punto: la mirada al presente; incluso sus trabajos más ensayísticos en último término se encaminan al objetivo de recoger la vida, o como decía a propósito de *Deux ou trois choses que je sais d'elle*, de observar mutaciones.

²³⁰ André Bazin (1918-1958) crítico y teórico del cine, comenzó escribiendo en *Le Parisien Libéré*, y después en *Esprit*, donde le influirían las ideas de Roger Leenhardt; asimismo publicó en revistas como *L'Écran français*, *La Revue de cinéma*, o *L'Observateur*. En 1951 fundó junto a Doniol-Valcroze *Cahiers du Cinéma*, desde cuyas páginas propuso una crítica que desarrollara un discurso y no fuera sólo una mera clasificación del film, y en la que no sólo importaba el qué sino el cómo se contaba; en *Cahiers* reuniría entre otros a los miembros de lo que habría de ser la *Nouvelle Vague*, a quienes marcarían sus ideas. También sería el impulsor de *Objectif 49* y del Festival de Cine Maldito de Biarritz. En tanto que teórico, se centró en la relación del cine con lo real, que expresaría en términos como la “ontología de la imagen fotográfica” o la “capacidad embalsamatoria del cine”; conocido es su interés por aspectos como el plano-secuencia o la profundidad de campo. Su temprana muerte por leucemia hace difícil saber cómo habría evolucionado su pensamiento con la llegada de los nuevos cines.

²³¹ Daney, Serge, 1998, “André Bazin” (19-ago-1983), en *Ciné journal Volume II/ 1983-1986*, París, Cahiers du Cinéma, p. 41. [Primera edición 1986]

²³² Bazin, André, 2000, “Ontología de la imagen fotográfica”, en *¿Qué es el cine?*, Madrid, Rialp, p. 26. [ed. or., *Qu'est-ce que le cinéma?*, París, Le Cerf, 1958]

²³³ Véase Bazin, A. (2000), “Montaje prohibido”, en *¿Qué es el cine?*, op. cit., pp. 67-80.

Otra referencia a la crítica sería a través de la *Nouvelle Vague*. Con cierta nostalgia Godard recuerda aquel tiempo en que los futuros directores pensaban, hablaban sobre cine, comentaban sus críticas, y empezaban a hacer películas también juntos. Godard considera que este ambiente de debate en que se compartían las ideas favorecía la creación. Como críticos trataron ya de cambiar el panorama, y rechazaron el academicismo de modo beligerante, hasta el punto de merecer el sobrenombre de “los jóvenes turcos”. Su manera de implicarse parece encontrar un referente en otro de los grandes de la crítica francesa, Baudelaire, quien afirmaba: “Creo sinceramente que la mejor crítica es la que es amena y poética; no esa otra, fría y algebraica, que bajo pretexto de explicarlo todo, no siente ni odio ni amor, y se despoja voluntariamente de toda clase de temperamento... para ser justa, es decir, para tener su razón de ser, la crítica ha de ser parcial, apasionada, política, es decir, hecha desde un punto de vista exclusivo, pero desde un punto de vista que abra el máximo de horizontes.”²³⁴ Una crítica que abra nuevas perspectivas, y también, según lo expresa Godard, que alerte del desastre; por ejemplo, de Daney, que fue uno de los primeros en denunciar violentamente la televisión, decía Godard: “Serge era un viajero, a la manera de los buhoneros, de los *passeurs* como se decía, del siglo XVIII. Ellos anuncian que va a haber una tormenta, hay una tormenta, y después la gente está tan furiosa que expulsan al buhonero.”²³⁵ Es la historia del buhonero del cuento de Ramuz que relata en el 4B con rótulos y palabras aplicándola a la historia del cine, ya que según lo entiende Godard, viene a ser la misma cuestión, lo que se rechazó del cine fue la parte que puede tener de crítica de la realidad.

De las críticas que hicieran en tiempos de la *Nouvelle Vague*, Godard aprecia el hecho de que para cuestionar algo se partía de aspectos

²³⁴ Baudelaire, C. (1996), “¿Para qué la crítica?” (1846), *op. cit.*, pp. 101-102.

²³⁵ Véase “Le bon plaisir de Jean-Luc Godard” (1995), en Godard, J.-L. (1998), tomo 2, *op. cit.*, p. 320.

concretos, de un plano, de la adaptación de un guión, se referían a las películas; piensa que en la actualidad esto ya no se hace, y así lo exponía al comentar algunas críticas recibidas por su autorretrato *JLG / JLG* (1994): “Dicen que la historia del estéreo es una idea confusa. Pero no dicen qué sea una idea confusa, eso les molesta. Hace falta etiquetar a la persona, algo que no hicimos nunca durante la *Nouvelle Vague*. No se decía que Autant-Lara tenía ideas confusas. Se decía: ‘Autant-Lara es asqueroso por hacer ese plano así, en ese momento’. Eso es lo que hizo Daney a propósito de *L’Amant* de Jean-Jacques Annaud. En tres columnas de *Libération*, habló de un zapato que se posaba en tierra. Entró en situación. Pero Annaud, que había metido la pata tontamente y que no tiene mucho talento, se sintió atacado. Sin embargo, era una crítica relativa a la película. Hace falta ver una imagen, incluso a través de las palabras.”²³⁶

No obstante, Godard no deja de ser un crítico hasta el final, por lo que no todo son alabanzas, sino que, pasados los años, muestra su desacuerdo con ciertos temas. Es el caso de la “política de los autores”²³⁷, que en buena medida marcó la actividad crítica de los jóvenes redactores de *Cahiers du Cinéma*. Al final del capítulo 3B Godard señala lo que ahora piensa al respecto, esto es, que lo importante no son tanto los autores como las obras. Una opinión que en otras ocasiones ha explicado así: “Creo en el hombre en la medida en que hace obras. Los hombres deben ser respetados porque hacen obras, sean éstas ramos de flores o patines de ruedas, un

²³⁶ Véase “Le bon plaisir de Jean-Luc Godard” (1995), en Godard, J.-L. (1998), tomo 2, *op. cit.*, p. 314.

²³⁷ La “política de los autores” partía de considerar que el director era “autor” de sus películas como un escritor lo es de sus libros (lo cual supone que consideraban el cine a la altura de las otras artes), manifestándose su estilo personal en la “puesta en escena” (término con el que agrupaban las distintas decisiones del cineasta, desde la colocación de la cámara a la duración del plano o el gesto del actor); de tal manera que si se valoraba a un “autor” se defendían tanto sus mejores películas como aquellas menos logradas, ya que en éstas también se manifestaba su “estilo”. Sobre estos conceptos véase Zunzunegui, Santos, 2002, “El gusto y la elección”, en Heredero, C. F.; Monterde, J. E., (eds.), *En torno a la Nouvelle Vague: rupturas y horizontes de la modernidad*, Valencia, Institut Valencià de Cinematografia Ricardo Muñoz Suay, pp. 55-69.

concierto, o ecuaciones de quinto grado... Truffaut dijo: ‘política de los autores’. Pero hoy, sólo se conserva la palabra ‘autores’, cuando la palabra digna de interés era la otra... En primer lugar las obras, nos enseñó Langlois, los hombres después. Y si respetáis las primeras, respetareis a los segundos. No a la inversa.”²³⁸ Igualmente puede entenderse como una revisión de lo que puede llegar a decir la crítica la alusión que hace en el 4B a la reacción de Sartre en contra de *Citizen Kane*. Se ve al filósofo y se leen frases del artículo que escribiera diciendo que “Orson Welles se burla de la Historia”²³⁹; en tanto aparece una imagen de las brujas de *Macbeth*, con lo que Godard parece señalar que, frente a la limitada apreciación que pudiera tener Sartre por motivos ideológicos, Welles, en tanto que artista, tenía un cierto poder visionario.

Godard hace crítica de la crítica, como también muestra en esta obra su crítica al público²⁴⁰, y en general de la sociedad, ya sea de la actual dominada por la televisión, o bien de aquella que no quiso ver el peligro de una guerra que se anunciaba. Crítica mirada al siglo XX, a la barbarie, a las falsas promesas, un siglo visto a través del cine y que, como éste, acaba por ser un sueño pervertido. Crítica a un cine que pudo ser un arte tan magnífico como accesible, pero que rápidamente se corrompió. Las *Histoire(s)* son un brillante ejercicio crítico en el que en vez de emitirse un veredicto, se muestra y se hace pensar. Crítica muy personal con la que Godard reflexiona sobre la historia del cine y la cuestiona en una obra que, como señalaba Leutrat, permite trasladar al cine la afirmación de que “cada pintor resume a su manera toda la historia de la pintura”²⁴¹.

²³⁸ Godard, J.-L. (1998), “À propos de cinéma et d’histoire” (discurso a la recepción del Premio Adorno el 17-sept.-1995), en *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard. Tome 2, op. cit.*, pp. 401-402.

²³⁹ Sartre, Jean-Paul, “Citizen Kane”, *L’Écran français*, 1-Ago-1945; está recogido en Leenhardt, Roger, 1986, *Chroniques du cinéma*, París, ed. de l’Étoile, pp. 113-116. En las siguientes páginas puede leerse la “contra-crítica” de Leenhardt defendiendo *Citizen Kane* de los ataques de Sartre.

²⁴⁰ Sobre estas cuestiones véase el apartado de *RESISTENCIA*.

²⁴¹ Véase este comentario en Leutrat, J.-L.; Liandrat-Guigues, S. (2004), *Godard, simple comme bonjour*, op. cit., p. 168. La frase en sí procede del libro de Deleuze sobre Francis Bacon, véase Deleuze, Gilles, 2002, *Logique de la sensation*, París, Seuil, p. 115. [1ª ed., París, La Différence, 1981]

HISTORIA

“Para mí la Historia es la obra de las obras, ella las engloba a todas, la Historia es el nombre de familia, están los padres y los hijos, está la literatura, la pintura, la filosofía... la Historia, digamos, es todo el conjunto. Entonces la obra de arte si está bien hecha revela la Historia... La ciencia no puede hacer eso... Me parecía que la Historia podía ser una obra de arte, cosa que generalmente sólo es admitida por Michelet.”²⁴²

Jean-Luc Godard

²⁴² Godard, J.-L.; Ishaghpour, Y. (2000), *Archéologie du cinéma et mémoire du siècle*, op. cit., pp. 24-25.

Según las anteriores palabras, la intención de Godard al realizar *Histoire(s) du cinéma* no era tanto hacer un estudio de la historia del cine como una obra de arte a través de la cual se revelara la historia. Partiendo de esta idea, seguidamente explicaré las pautas bajo las que Godard concibe ésta su tarea de artista-historiador tomando para ello epígrafes que se repiten a lo largo de los capítulos, y señalaré una serie de referencias en el campo de la filosofía y de la historia que ayudan a comprender mejor determinados planteamientos de esta obra.

Histoire de la solitude, solitude de l'histoire

Cuando a finales de siglo Godard elabora las *Histoire(s)* (1988-98) se vive un momento en que se tiende a minusvalorar la Historia, algunos hablan de su final; no obstante, frente a la opinión general, Godard aborda este proyecto convencido, no sólo de su validez, sino también de su necesidad. Tal y como dice: “Personalmente yo creo en la Historia. Y pienso que la gente ni cree en ella ni la quiere. Ni quieren tampoco la suya: ni la historia de su cuerpo, ni de sus enfermedades, ni sus historias de amor, y yo como los demás. Me han hecho falta años para que me interesara mi propia historia más que la de los otros. Uno de los hombres más odiados hoy en día es Freud. Aunque más que odiarlo, se prefiere olvidarle o decir que está pasado.”²⁴³ Con esta obra, que ha realizado prácticamente en solitario, Godard ha emprendido un viaje a la historia del cine y de su siglo en el que también se ha encontrado a sí mismo. Un trabajo de exploración entre las capas superpuestas que suponen esas historias en plural, que, en cierto modo, también podría compararse a un largo análisis al cine y a él mismo con respecto al cine, en el que no desdeña aludir al propio Freud²⁴⁴.

²⁴³ Véase la entrevista a Godard “Des traces du cinéma”, *Positif* n° 456, feb. 1999, p. 52.

²⁴⁴ Tanto los aspectos referidos a cómo se manifiesta en esta obra la memoria personal de Godard como la alusión inicial a Freud se tratan en *MEMORIA*. Respecto a Freud, indico que en el 1A se refiere a uno de los análisis de *La interpretación de los sueños*, y en el 1B, al hacer una asociación con Charcot, aparece una foto suya y una grabación con su voz. Para más detalles, véase el ANEXO.

Histoire(s) du cinéma avec une s

Como refleja la “s” del título, se trata de una historia que responde a las dos acepciones más comunes de la palabra “historia”²⁴⁵; esto es, ya sea la narración y exposición de los acontecimientos pasados y dignos de memoria, sean públicos o privados (la pequeña o la gran historia), como la relación de cualquier aventura o suceso, sea real o inventada. En las *Histoire(s)* se entremezclan ambos sentidos, ya que están lejos de lo que sería un trabajo convencional de tipo cronológico que daría preferencia a la exactitud y el orden de los datos; es a través de distintas historias (lo que se entendería por historias secundarias) que se muestra la historia del cine, y no sólo, también la del siglo XX. Una historia del cine en la que se rescatan nombres de la memoria de los cine-clubs, mientras se omite el de grandes autores citados; en la que no figura ninguna lista de premios, pero se hace ver las relaciones del cine con los hechos que le eran contemporáneos. Una historia en la que recoger la idea de que hay multitud de historias, todas las que sucedieron, y también las que podían haber ocurrido²⁴⁶. Dirección ésta a la que parece apuntar la cita de Oscar Wilde del principio el 2A: *Faire une description précise de ce qui n’a pas eu lieu, est le travail de l’historien* (hacer una descripción precisa de aquello que no ha tenido lugar es el trabajo del historiador).

Histoire(s) du cinéma, histoires sans parole

Una de las cosas que diferencia radicalmente esta obra de otras historias del cine al uso, es su propia esencia, las imágenes; una historia de las imágenes a través de las propias imágenes. Este es el punto de partida, que tiene su origen en las conferencias que Godard impartiera en Montreal

²⁴⁵ Una ambivalencia que es común en francés, idioma original de la obra, y en español, mientras que en otras lenguas se marca una diferencia, así la conocida diferencia del inglés entre “*history*” y “*story*”.

²⁴⁶ Estableciendo un paralelismo con la articulación *virtual/ actual/ realizado* que Greimas planteaba para las organizaciones narrativas, podría decirse que elementos de la historia del cine que han quedado en estado virtual al no realizarse, Godard los actualiza en esta obra. Véase Greimas, A. J.; Courtés, J. (1990), *Semiótica, Diccionario razonado de la teoría del lenguaje, op. cit.*, pp. 29, 331, 437.

a finales de los setenta²⁴⁷. Decía entonces: “El cine, creo yo, es el único sitio que sería interesante (estudiar): sería bastante único, porque no está hecho más que de imágenes unas después de otras. Su historia debería ser fácil, porque está en él mismo, no está ni fuera ni al lado.”²⁴⁸ Proponía que las imágenes hablasen de ellas mismas, cuestionando la validez de enciclopedias y diccionarios: “La historia del cine, si se quisiera hacer, sería como un territorio completamente desconocido, que está perdido no se sabe dónde; y debería ser la cosa más simple, ya que no se trata más que de imágenes, como un álbum de fotos. Este álbum fotográfico existe, pero no es posible contar con los medios para pasar sus hojas”.²⁴⁹

En aquel tiempo se carecía de medios para materializar esta idea, que habría sido imposible abordar en celuloide; hubo que esperar a los avances técnicos, del vídeo y la informática, para que fuera viable hacer *Histoire(s) du cinéma*. Durante ese paréntesis, aparte de que Godard fuera desarrollando sus reflexiones sobre la historia del cine, hay que destacar una de las películas que dirige, *Passion* (1982), que con el motivo del rodaje de un film ofrece una mirada personal no sólo sobre las relaciones entre cine y arte, sino sobre la historia del cine y las relaciones de producción; y asimismo *Scénario du film Passion* (1982), que podría entenderse como un ensayo sobre la creación, tan sugerente como revelador de las cuestiones que se plantea Godard ante su trabajo²⁵⁰.

²⁴⁷ En principio se trataba de unas charlas que daría junto a Langlois, que ya había impartido cursos en Montreal. Algún tiempo después de la muerte de Langlois, en otoño de 1978, Serge Losique, director del Conservatoire d'Art Cinématographique de Montreal, propuso a Godard seguir con el proyecto. Godard quiso entonces que fuera una coproducción con Sonimage, una serie de conferencias-proyecciones que daría lugar a una historia del cine y la televisión, que, por otra parte, era una idea sobre la que ya había hablado con Langlois en 1975-76. Estaban previstas diez sesiones, a las que denominó viajes, en las que Godard hablaba a partir de la proyección de dos o más películas. Problemas de dinero interrumpieron el curso, pero las charlas, que habían sido recogidas en cinta magnetofónica, fueron transcritas dando lugar al libro *Introduction à une véritable histoire du cinéma* (París, Albatros, 1980/ se cita la edición al castellano del mismo año). Sobre la evolución del proyecto véase el apartado de *WORK IN PROGRESS*.

²⁴⁸ Godard, J.-L. (1980), *Introducción a una verdadera historia del cine*, op. cit., p. 174.

²⁴⁹ Godard, J.-L. (1980), *Introducción a una verdadera historia del cine*, op. cit., p. 27.

²⁵⁰ Sobre estos dos trabajos de Godard vuelvo en repetidas ocasiones a lo largo de esta tesis, en especial en los apartados de *ARTE (Historia del)*, *MEMORIA* y *POESÍA*. Acerca de ambos films y sus relaciones

Histoire(s) du cinéma es una obra que no deja de plantear una paradoja, porque si para Godard la gran historia es la del cine, en cambio, no tiene más remedio que hacer su historia del cine en vídeo²⁵¹. Una contrariedad que explica de este modo: “La gran historia, es la historia del cine. Es una cuestión del siglo XIX que se ha resuelto en el XX. Es más grande porque se proyecta y las otras se reducen... Entonces, mi objetivo es como ese pequeño poema de Brecht: ‘Examino con cuidado mi plan: es irrealizable.’ Porque sólo puede hacerse en tele –que reduce... Pero se puede hacer un recuerdo de esta historia proyectable. Es la única manera y es todo lo que se puede hacer. No obstante, es la gran historia y esa nunca ha sido contada”.²⁵²

Histoire(s) du cinéma, actualité de l’histoire, histoire des actualités

Sólo el cine, al contar su historia, puede, a diferencia de otras artes, contar la gran historia, según lo expone Godard: “Porque está constituido por la materia misma de la Historia. El hecho es que incluso al contar una pequeña comedia italiana, francesa, etc., el cine es una imagen del siglo, cualquiera que sea esa imagen, en mayor medida que lo pueda ser una novela; él es la metáfora del siglo. Con respecto a la Historia, cualquier beso del cine, o cualquier disparo del cine es más metafórico que la literatura. Su materia es metafórica en sí misma. Su realidad es ya metafórica. Se trata de una imagen que corresponde al hombre medio, no a lo infinitamente pequeño de los átomos, ni a lo infinitamente grande de las galaxias. Lo que más se ha filmado son hombres y mujeres de mediana edad. El cine simplemente los encuentra, en un lugar en el que está en el presente y en la vida, da cuenta de ello, es el cronista de la historia, podría

con el arte y la historia, existe un excelente estudio de Jean-Louis Leutrat, véase Leutrat, Jean-Louis, 1990, *Des traces qui nous ressemblent*, Chambéry, Éditions Comp’act.

²⁵¹ Sobre esta cuestión véanse los comentarios que hago en la *INTRODUCCIÓN*.

²⁵² Diálogo entre Godard y Serge Daney (1988), véase “Godard fait des histoires”, en Godard, J.-L. (1998), *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard. Tome 2, op. cit.*, p. 161.

ser el cronista; incluso si a continuación se hiciera una investigación científica válida, tendríamos el fundamento social, no olvidaríamos lo social”.²⁵³

Esta manera de entender la historia del cine como archivo de la vida cotidiana puede verse como un paralelo de los cambios habidos en una historiografía que ya no se dedica sólo a los grandes nombres, sino que busca nuevas vías; así, puede decirse que a través de las películas se habría llevado a cabo el propósito que se marcaba Michel de Certeau al iniciar *L’Invention du quotidien*: “Este ensayo está dedicado al hombre ordinario. Héroe común. Personaje disperso. Caminante incontable... A este oráculo confundido con el rumor de la historia, ¿qué le pedimos que nos haga creer o nos autorice a decir cuando le dedicamos la escritura que antaño se ofrecía en homenaje a las divinidades?”²⁵⁴

Aunque Godard habla de un valor metafórico limitándose al cine, considero que se puede relacionar con la idea de historiografía inconsciente que Adorno atribuía a las obras de arte. Según lo exponía Adorno: “El momento histórico es constitutivo de las obras de arte. Son auténticas aquellas que sin reticencias y sin creerse que están sobre él cargan con el contenido histórico de su tiempo. Son la historia de su época, pero inconsciente de sí misma; esto las convierte en mediaciones de ese conocimiento. Y esto mismo precisamente las vuelve inconmensurables con el historicismo, ya que éste, en vez de perseguir el propio contenido histórico que tienen, trata de reducirlas a una historia que es exterior a ellas.”²⁵⁵ Unas palabras que a su vez remiten al empeño de Godard de hacer que las imágenes cuenten su historia frente a la tendencia de los

²⁵³ Godard, J.-L.; Ishaghpour, Y. (2000), *Archéologie du cinéma et mémoire du siècle*, op. cit., p. 67.

²⁵⁴ Certeau, Michel de, 1990, *L’Invention du quotidien. 1. Arts de faire*, París, Gallimard, p. 11. [ed. or., París, UGE, 1980]

²⁵⁵ Adorno, Theodor W., 1983, *Teoría estética*, Barcelona, Orbis, p. 241. [ed. or., *Aesthetische Theorie*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1970]

historiadores de utilizar las imágenes sólo como ilustración de sus textos; no se trata de considerar las obras de arte como decoración de un relato que se impone a ellas, sino hacer que la historia parta de esas mismas obras²⁵⁶. Éste es precisamente uno de los aspectos que hacen de las *Histoire(s)* una magna obra, su capacidad para, desde el arte del cine, hablarnos del que fuera su siglo y de las gentes que vivieron en él.

Asimismo, esta valoración del cine como materia de la historia por lo que de metafórico tienen las imágenes que lo constituyen, puede relacionarse con las reflexiones de Didi-Huberman sobre la imagen frente al tiempo. Para este autor la imagen no es simplemente un elemento del presente en que se mira, sino que “la imagen frecuentemente tiene más memoria y más futuro que aquel que la contempla”²⁵⁷. Por otra parte, Didi-Huberman considera también que a través de la imagen se rompe la estructura convencional de la historia, lo cual expresa con el término “*démonter*”²⁵⁸ (desmontar) en sus dos sentidos, esto es: que la imagen desmonta, se apea de la linealidad cronológica de la historia; y que la imagen desmonta, descompone la historia, detiene su funcionamiento, la deja en suspenso. Unas apreciaciones que invocan el pensamiento de Walter Benjamin, sobre todo, la dialéctica en suspenso, su idea de que en la imagen se reúnen pasado y presente; de hecho, como han destacado varios

²⁵⁶ Esta idea podría relacionarse con la concepción que tenía Élie Faure de las obras de arte como cristalización de un momento histórico y según la cual, la historia del arte no podía reducirse a una serie de análisis formalistas (sobre este autor véase *ARTE (Historia del)*). Considero que, en definitiva, lo que se está planteando es que la obra es reflejo de su tiempo y ha de verse en relación con él, no es algo externo, a estudiar por separado, o añadido, como adorno de una narración histórica.

²⁵⁷ “Delante de una imagen –por antigua que sea-, el presente nunca deja de reconfigurarse... Delante de una imagen –por reciente, por contemporánea que sea-, el pasado no deja de reconfigurarse, ya que esta imagen no deviene pensable sino en una construcción de la memoria. Ante una imagen, en fin, tenemos que reconocer humildemente que probablemente nos sobrevivirá, que ante ella somos un elemento de paso, y que ella es el elemento de futuro, de la duración. La imagen tiene más memoria y más futuro que aquel que la contempla”. Didi-Huberman, Georges, 2000, *Devant le temps*, París, Minuit, p. 10.

²⁵⁸ Didi-Huberman, G. (2000), *Devant le temps*, op. cit., p. 120.

críticos y estudiosos²⁵⁹, uno de los últimos escritos de Benjamin, *Tesis de Filosofía de la Historia*, resulta fundamental para entender las *Histoire(s)*, cuestión que analizaré más adelante.

Según lo expuesto hasta aquí puede observarse que, si bien es indudable la singularidad de esta obra, sin embargo, salvando la diferencia de medios, se puede establecer una relación con otros planteamientos procedentes de ámbitos distintos del cine. Por tanto, pasaré a detenerme en ciertos autores que por sus ideas sobre la historia suponen un referente para esta obra.

En primer lugar señalaré alguna de las cuestiones que desarrollaba Foucault en su *Arqueología del saber*, empezando por la noción misma de “arqueología”. Cuando aún no había definido el proyecto de las *Histoire(s)*, Godard decía: “Querría volver a contar la historia del cine no sólo de una manera cronológica, sino, más bien... arqueológica, o biológica. Tratar de mostrar cómo se han producido movimientos, igual que se podría contar la historia en pintura, de cómo se creó la perspectiva, por ejemplo, o en qué fecha se inventó la pintura al óleo, etc. Pues tampoco en el cine se han producido las cosas de cualquier manera... Debe de haber capas geológicas, corrimientos de tierras culturales”²⁶⁰.

Una vez que los medios lo hicieron posible, Godard acometió la elaboración de esta obra, de la que puede decirse que responde a las diferencias que marcaba Foucault con respecto a la historia que se hacía en el pasado: si aquella “se dedicaba a ‘memorizar’ los *monumentos* del pasado, a transformarlos en *documentos*”, en cambio, hoy en día, “la

²⁵⁹ Por ejemplo, Jacques Aumont en *Amnésies* (*op. cit.*), Alain Bergala en *Nul mieux que Godard* (París, Cahiers du Cinéma, 1999; existe traducción al castellano: *Nadie como Godard*, Barcelona, Paidós, 2003), o Ishaghpour en *Archéologie du cinéma et mémoire du siècle* (*op. cit.*).

²⁶⁰ Godard, J.-L. (1980), *Introducción a una verdadera historia del cine*, *op. cit.*, p. 25.

historia es lo que transforma los *documentos* en monumentos, y que, allí donde se trataba de reconocer por su vaciado lo que había sido, despliega una masa de elementos que hay que aislar, agrupar, hacer pertinentes, disponer en relaciones, construir en conjuntos.”²⁶¹ En este sentido, con *Histoire(s) du cinéma* Godard ha construido un monumento al cine a partir de los documentos que le ha dejado el propio cine, sus imágenes, con las que establece nuevas relaciones; o dicho de otro modo, al realizar las *Histoire(s)* lo que ha tratado de hacer es precisamente llenar un vacío, el que deja ese cine que ha desaparecido²⁶².

Por otra parte, consideraba Foucault que más que lamentarse por la desaparición de la historia, lo que se lloraba era la pérdida de la seguridad que ofrecía una determinada forma de historia, una historia tradicional a la que oponía sus propios estudios sobre la locura o la sexualidad. De manera similar, *Histoire(s) du cinéma* es una obra que, por su carácter abierto, los continuos choques, el devenir inesperado de las series que la conforman, está lejos de ofrecer la comodidad que busca el espectador medio.

Más relevante es la influencia que haya podido tener Walter Benjamin, autor sobre el que vuelvo en varios apartados²⁶³, centrándome aquí en *Tesis de Filosofía de la Historia* que, como he comentado antes, es un texto esencial para comprender algunos aspectos de esta obra. En estas páginas, Benjamin hablaba del materialismo histórico con un exaltado tono

²⁶¹ Foucault, Michel, 1999, *Arqueología del saber*, Madrid, Siglo XXI, pp. 10-11. [ed. or., *L'Archéologie du savoir*, París, Gallimard, 1969]

²⁶² Esta manera de entender la relación con el pasado mediante la oposición de vacío-lleno puede verse en la obra de otros artistas; señalo como ejemplo a la escultora inglesa Rachel Whiteread, en especial su *Holocaust Monument* (2000, también llamado *Nameless Library*) que situado en la Judenplatz de Viena recuerda a los judíos austriacos muertos por el nazismo, ese “lleno” conserva la memoria de una ausencia.

²⁶³ Véase especialmente *MONTAJE*, y también el apartado de *BELLEZA*. Al hablar de la influencia de Benjamin me refiero a la de una serie de ideas, y no tanto a que aparezca citado, cosa que también sucede, ya que Godard introduce un fragmento de carácter poético que procede de uno de sus primeros escritos (de *El baile*, tercero de los textos que integran *La metafísica de la juventud* y que no se había publicado a la muerte de Benjamin). Para ver cómo aparece esta cita, consúltense los capítulos 2B y 4B del ANEXO.

mesiánico²⁶⁴, que puede verse como un paralelo a la “fe en las imágenes” que presenta Godard²⁶⁵; por otra parte, el cineasta, por su manera de elaborar una historia en que se atiende por igual a hechos señalados y a anécdotas menores, es similar al cronista que planteaba Benjamin: “El cronista que narra los acontecimientos sin distinguir entre los grandes y los pequeños, da cuenta de una verdad: que nada de lo que una vez haya acontecido ha de darse por perdido para la historia.”²⁶⁶

Las *Histoire(s)* se relacionan estrechamente con una de las principales ideas que planteaba Benjamin: su concepción de la imagen como lugar privilegiado en que se encuentran presente y pasado. Tal y como lo exponía: “La verdadera imagen del pasado transcurre rápidamente. Al pasado sólo puede retenerse en cuanto imagen que relampaguea, para nunca más ser vista, en el instante de su cognoscibilidad... articular históricamente lo pasado no significa conocerlo ‘tal y como verdaderamente ha sido’. Significa adueñarse de un recuerdo tal y como relumbra en el instante de un peligro. Al materialismo histórico le incumbe fijar una imagen del pasado tal y como se le presenta de improviso al sujeto histórico en el instante de un peligro”²⁶⁷. Al leer esto, no puede por menos que evocarse esta obra con todas esas imágenes de cine que aparecen apenas un momento, imágenes que Godard desgarró, superpone, creando por un instante esa impresión de relámpago que actualiza el pasado; una obra que parece un ensayo, pero que no es sino una creación poética en la que no es tan importante saber si todas esas historias sobre el cine fueron

²⁶⁴ “El pasado lleva consigo un índice temporal mediante el cual queda remitido a la redención. Existe una cita secreta entre las generaciones que fueron y la nuestra. Y como a cada generación que vivió antes de nosotros, nos ha sido dada una flaca fuerza mesiánica sobre la que el pasado exige derechos... Algo de ello sabe el materialismo histórico.” Benjamin, Walter, 1982, “Tesis de Filosofía de la Historia” (1940), en *Discursos interrumpidos I*, Madrid, Taurus, p. 178.

²⁶⁵ Este aspecto aparece explicado y matizado en los apartados de *REDENCIÓN* e *IMAGEN*.

²⁶⁶ Benjamin, W. (1982), “Tesis de Filosofía de la Historia” (1940), *op. cit.*, p. 178.

²⁶⁷ Benjamin, W. (1982), “Tesis de Filosofía de la Historia” (1940), *op. cit.*, pp. 180-181.

realmente así, como la sensación de recuperar ese pasado del cine (y a través de él, la imagen del siglo XX), de rescatarlo del peligro del olvido.

El propio Godard se ha remitido a Benjamin para explicar la estructura en capítulos: “Ocho constelaciones, o cuatro por dos... lo visible y lo invisible, y después, en el interior de eso, se trata de encontrar, a partir de las huellas existentes, otras constelaciones... por retomar la frase de Benjamin que dice que las estrellas, en un momento determinado, forman constelaciones y que el presente y el pasado entran en resonancia.”²⁶⁸ Con esta alusión se refiere a la frase con la que terminaba Benjamin de diferenciar al nuevo historiador, cuyo trabajo bien se podría identificar con el de Godard; decía el filósofo: “El historicismo se contenta con establecer un nexo causal de diversos momentos históricos. Pero ningún hecho es ya histórico por ser causa. Llegará a serlo póstumamente a través de datos que muy bien pueden estar separados de él por milenios. El historiador que parta de ello, dejará de desgranar la sucesión de datos como un rosario entre sus dedos. Captará la constelación en la que con otra anterior muy determinada ha entrado su propia época”.²⁶⁹

Habría que señalar que este texto de Benjamin al que vengo aludiendo se relaciona no sólo con las *Histoire(s)* en sí, sino también con la actitud del propio Godard, siendo muy destacable la semejanza que guarda con la célebre descripción del *Angelus Novus*²⁷⁰: “Hay un cuadro de Klee que se llama *Angelus Novus*. En él se representa a un ángel que parece como si estuviese a punto de alejarse de algo que le tiene pasmado. Sus ojos están desmesuradamente abiertos, la boca abierta y extendidas las alas.

²⁶⁸ Godard, J.-L.; Ishaghpour, Y. (2000), *Archéologie du cinéma et mémoire du siècle*, *op. cit.*, pp. 9-10.

²⁶⁹ Benjamin, W. (1982), “Tesis de Filosofía de la Historia” (1940), *op. cit.*, p. 191.

²⁷⁰ Se trata de uno de los dibujos de ángeles que hizo Paul Klee, y que es famoso por esta descripción que hiciera Walter Benjamin, quien lo compró en 1921, y, según se cuenta, le tenía particular afecto, y lo llevaba siempre consigo.

Y este deberá ser el aspecto del ángel de la historia. Ha vuelto el rostro hacia el pasado. Donde a nosotros se nos manifiesta una cadena de datos, él ve una catástrofe única que amontona incansablemente ruina sobre ruina, arrojándolas a sus pies. Bien quisiera el detenerse, despertar a los muertos y recomponer lo despedazado. Pero desde el paraíso sopla un huracán que se ha enredado en sus alas y que es tan fuerte que el ángel no puede ya cerrarlas. Este huracán le empuja irremisiblemente hacia el futuro, al cual da la espalda, mientras que los montones de ruinas crecen ante él hasta el cielo. Ese huracán es lo que nosotros llamamos progreso²⁷¹. Al hilo de estas palabras, se podría comparar a Godard con un Jano bifronte que, como ese ángel de Klee, contempla un pasado en ruinas, en su caso, la historia de un cine que piensa ha muerto; pero no deja que la melancolía se convierta en una tristeza autocomplaciente, sino que cuestiona ese pasado, y por la manera de elaborar su historia, mira también hacia el futuro: ese pasado es metamorfoseado por un huracán de innovación y, al menos en parte, alcanzará una eternidad concreta, escapando bajo una forma artística al olvido que le estaba destinado.

Parece así que Godard se hiciera cargo de las encendidas palabras de Benjamin: “En toda época ha de intentarse arrancar la tradición al respectivo conformismo que está a punto de subyugarla... El don de encender en lo pasado la chispa de la esperanza sólo es inherente al historiador que está penetrado de lo siguiente: tampoco los muertos estarán seguros ante el enemigo cuando este venza. Y este enemigo no ha cesado de vencer²⁷². Si esta actualización del pasado es necesariamente política, es porque, para Benjamin, depende de una opción. El historiador que salva tal o cual momento del pasado del conformismo que amenaza con

²⁷¹ Benjamin, W. (1982), “Tesis de Filosofía de la Historia” (1940), *op. cit.*, p. 183.

²⁷² Benjamin, W. (1982), “Tesis de Filosofía de la Historia” (1940), *op. cit.*, pp. 180-181.

tragárselo para conferirle, a la luz de su propio presente, una significación nueva, actúa de este modo porque se siente responsable del pasado²⁷³. En este sentido, Godard se implica personalmente en las *Histoire(s)* al asumir la responsabilidad de mantener vivo el recuerdo de qué fuera el cine²⁷⁴.

Antes de abandonar esta idea, cabe señalar que las *Histoire(s)* se pueden relacionar con otra concepción de la ruina, la que tenía Hegel. Según éste, “en la historia caminamos entre las ruinas de lo egregio”, lo más noble y más hermoso es perecedero, las pasiones lo han hecho sucumbir, y esto conduce a un sentimiento de “duelo desinteresado por la desaparición de vidas humanas brillantes y cultas”²⁷⁵. Sin duda, este planteamiento de la historia, las ruinas, el duelo por la gloria pasada, e incluso cuando expone que esta melancolía ha de superarse ya que una nueva vida surge de la muerte (con lo que se refiere Hegel al “rejuvenecimiento del Espíritu”), presenta similitudes con aspectos de las *Histoire(s)*. No obstante, aunque aparezca citado tanto en esta obra²⁷⁶ como en *Allemagne Neuf Zéro* (1991)²⁷⁷, sería aventurado hablar de una influencia como tal de este filósofo, ya que Godard ha declarado no conocer profundamente sus libros. Algo que, por otra parte, sucede con muchos de los autores que cita, así dice: “No conozco a Hegel. Cito a mucha gente de la que he leído tres frases”²⁷⁸. Esta aclaración es muy importante, ya que pone en evidencia el carácter poético de las *Histoire(s)*: Godard no pretendía hacer un tratado erudito, lo que conlleva un rigor

²⁷³ Sobre esta lectura véase Mosès, Stéphane, 1997, *El ángel de la Historia*, Madrid, Cátedra, p. 129. [ed. or., *L'Ange de l'histoire*, París, Seuil, 1992]

²⁷⁴ Sobre esta cuestión volveré en el apartado de *RESISTENCIA*.

²⁷⁵ Hegel, G. W. F., 1999, *Lecciones sobre la Filosofía de la Historia Universal*, (ed. post. 1830), Madrid, Alianza, p. 47.

²⁷⁶ Tanto en la película sobre Alemania como en el capítulo 4B se escucha: *lorsque la philosophie peint dans la grisaille, une manifestation de la vie achève de vieillir, on ne peut pas la rajeunir avec du gris sur du gris, seulement la connaître* (cuando la filosofía pinta en la grisalla, una manifestación de la vida termina de envejecer, no podemos rejuvenecerla con gris sobre gris, solamente conocerla).

²⁷⁷ Sobre el planteamiento de la historia en este film véase: Dugas, Lucie, 2003, “Allemagne année 90 neuf zéro. La mémoire fait l'histoire”, *CinémAction* n° 109, especial *Où en est le God-Art?*, pp. 32-38.

²⁷⁸ Entrevista a Godard “Des traces du cinéma”, *Positif* n° 456, feb. 1999, p. 50.

académico, sino una obra de arte en la que incluye distintas referencias bien por serle afines, y/o por su operatividad en el conjunto. Como puede verse, éstas alusiones pueden ser divergentes, dado que, en términos teóricos, es más bien contradictorio reunir a Benjamin y Hegel. Por otro lado, el hecho de que pueda explicarse bajo diferentes ángulos, también nos habla de la riqueza de esta obra.

Volviendo al tema de las ruinas, frente a la actitud nostálgica de Hegel, para quien representaban la grandeza que fue, se podría contraponer la postura de Georg Simmel, que miraba las ruinas sin tristeza, ya que consideraba que no eran sino “formas presentes del pasado”. Simmel creía que la ruina era el lugar en el que, con el paso del tiempo, se habían fundido la acción del hombre y la acción de la naturaleza, logrando una unidad de imagen exterior pero conservando internamente estas tensiones opuestas²⁷⁹. Según este punto de vista, podría decirse que Godard con las *Histoire(s)* da una forma presente al cine de antaño: no es una simple colección de fragmentos, sino que éstos son actualizados al entrar en confrontación con otros elementos, reuniendo asimismo en una obra las distintas tensiones entre el arte y el devenir de la historia.

La mirada al pasado que propone Godard es crítica, y parece recoger la afirmación de Benjamin: “Jamás se da un documento de cultura sin que lo sea a la vez de barbarie”²⁸⁰. Desde el inicio se contempla el cine bajo esa ambivalencia, en su grandeza y su decadencia²⁸¹, como indica alguno de los rótulos se trata de su *splendeur et misère*. Para Benjamin, los bienes culturales que abarca el historiador con la mirada “deben su existencia no

²⁷⁹ Véase Simmel, Georg, “Las ruinas” (1919), *Revista de Occidente* n° 110, 1989, pp. 108-117.

²⁸⁰ Benjamin, W. (1982), *Tesis de Filosofía de la Historia* (1940), *op. cit.*, p. 182.

²⁸¹ En este sentido, recordar el film de Godard *Grandeur et Décadence d'un petit commerce de cinéma* (1986), también citado en *Histoire(s) du cinéma*. Un film en el que se aúnan un amargo sentido crítico con la cinefilia que bien expresan los nombres de sus personajes (Jean Alméryda y Gaspard Bazin).

sólo al esfuerzo de los grandes genios que los han creado, sino también a la servidumbre anónima de sus contemporáneos”²⁸². En las *Histoire(s)*, Godard muestra que el cine no sólo ha supuesto una servidumbre anónima, o que ha servido a las mentiras de la propaganda (véase la serie que iguala el Hollywood babilónico con la Mosfilm soviética), sino también, que ha hecho de sus genios esclavos, mártires incluso, como ejemplifica con los casos de Stroheim, Eisenstein y Welles²⁸³.

Por otra parte, para Godard la mayor miseria del cine está precisamente en no haber sido plenamente “documento de barbarie”, de la gran barbarie del siglo XX, los campos de exterminio. Godard cree firmemente en la capacidad testimonial de la imagen, y por eso considera que la gran falta del cine es haber fallado en ese momento crucial. Frente a esta manera de pensar hay actitudes radicalmente opuestas que es preciso mencionar, como la de Claude Lanzmann, para quien el único testimonio posible es la palabra del testigo, idea que ejemplifica su monumental obra *Shoah*. Asimismo, mantienen opiniones divergentes sobre si se puede o no hacer ficciones en torno a Auschwitz (si bien coinciden en denostar a Spielberg). Tales diferencias han hecho que se genere una gran polémica que va más allá del ámbito del cine, y en la que se cuestionan principalmente los valores de la imagen²⁸⁴.

A continuación, pasaré a exponer otro de los referentes en cuanto a modos de hacer historia, que es Fernand Braudel, al que de hecho se cita en

²⁸² Benjamin, W. (1982), *Tesis de Filosofía de la Historia* (1940), *op. cit.*, p. 182.

²⁸³ En este sentido, recuerda a la idea de la historia del cine como martirologio que tenía Deleuze, y que exponía de este modo: “... los grandes autores de cine podrían ser comparados no sólo con pintores, arquitectos, músicos, sino también con pensadores. Ellos piensan con imágenes-movimiento y con imágenes-tiempo, en lugar de conceptos... Los grandes autores de cine son, únicamente, más vulnerables: impedirles realizar su obra es infinitamente más fácil. La historia del cine es un prolongado martirologio.” Véase Deleuze, Gilles, 1994, *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine I*, tercera edición, Barcelona, Paidós, p. 12. [ed. or., *L'Image-mouvement. Cinéma I*, París, Minuit, 1983]

²⁸⁴ Sobre esta cuestión me extenderé en los apartados de *REDENCIÓN* e *IMAGEN*.

las *Histoire(s)*. Este gran historiador francés es conocido, sobre todo, por su obra sobre el Mediterráneo en la época de Felipe II; y podría considerarse que, entre esta concepción de la historia ligada a un espacio²⁸⁵ y la idea del cine como territorio que tiene Godard²⁸⁶, hay una cierta similitud. En el capítulo 3B se incluye la grabación de una lección de Braudel, al que se oye decir: *je ne demande pas que les gens connaissent par coeur les dates, les noms, etc. Mais j'aime le récit, je trouve qu'on ne doit pas compliquer les choses, on ne doit pas parler des choses abstraites, j'aime les bons récits...* (no pido que la gente se sepa de memoria las fechas, los nombres, etc. Pero me gusta el relato, creo que no se deben complicar las cosas, que no se debe hablar de cosas abstractas, me gustan los buenos relatos). La historia que propugnaba no busca tanto reunir un gran cúmulo de datos como establecer relaciones a través del tiempo; según lo expresaba Braudel: “La larga duración es, aunque parezca imposible, extender el campo de nuestras comparaciones a través de la inmensidad del tiempo vivido.”²⁸⁷ Unas palabras que pueden relacionarse con las *Histoire(s)*, y también con algunas de las ideas que hemos visto de Walter Benjamin, cuando planteaba que los hechos se relacionan unos con otros a través de las épocas.

Más importante aún resulta la frase de Braudel que aparece en el capítulo 4A, y que daría una explicación para la “s” de las *Histoire(s)*; la cita es la siguiente: *Une histoire avance vers nous à pas précipités, une autre histoire nous accompagne à pas lents* (Una historia avanza hacia

²⁸⁵ Según lo explicaba Deleuze: “La historia es una geohistoria desde la perspectiva de Braudel... La geografía no se limita a proporcionar a la forma histórica una materia y unos lugares variables. No sólo es física y humana, sino mental, como el paisaje. Desvincula la historia del culto de la necesidad para hacer valer la irreductibilidad de la contingencia. La desvincula del culto de los orígenes para afirmar el poder de un ‘medio’...” Deleuze, G.; Guattari, F. (2001), *¿Qué es la filosofía?*, op. cit., pp. 96-97.

²⁸⁶ Sobre la concepción espacial del cine y de esta obra véase el apartado de *MUSEO*.

²⁸⁷ Braudel, Fernand, 1991, “Escritos sobre el presente” (*Corriere della Sera*, 1982-83), en *Escritos sobre la historia*, Madrid, Alianza, p. 153. [ed. or., *Écrits sur l'histoire*, París, Arthaud, 1990]

nosotros con pasos precipitados, otra nos acompaña a pasos lentos). Dos historias, dos tipos de movimiento, que Braudel presentaba a través de esta metáfora: "Vivimos en un tiempo corto, el tiempo de nuestra vida, el tiempo de los periódicos, de la radio, de los sucesos... Es el tiempo, día a día, de nuestra vida que se precipita, se apresura, como si se quemase deprisa... De hecho, eso es sólo la superficie del tiempo presente, las olas o las tempestades del mar... Pero por debajo de las olas, hay mareas. Por debajo de éstas se extiende la masa fantástica del agua profunda... Digo historia profunda, no inmóvil... la inmovilidad es la muerte, y la historia profunda está viva; de hecho es repetición... En la profundidad hay una historia que se estanca, que desfila lentamente, la más larga de las historias... Al lado del tiempo que pasa está el tiempo que permanece, ese pasado profundo en el que nuestra vida queda envasada. Somos herederos de un agua profunda sobre la que navegamos mal, a ciegas".²⁸⁸

Considero que, en cierto modo, este planteamiento se da en las *Histoire(s)* ya que se reúnen historias con ritmos diferentes, y acontecimientos de distinto orden, y la solución que imaginaba Braudel para seguir estos dos tipos de movimiento parece materializarse en las numerosas sobreimpresiones de esta obra, dando así una respuesta al historiador que se pregunta: "Pero, entonces, ¿cómo presentar y explicar en su conjunto estas historias de temperaturas diferentes, de ritmos diferentes, de espesores y longevidades diferentes? Lo ideal es superponerlos transparentes, y verlos en la vertical como se ve desde el avión la inmensidad de la luz solar, las nubes por debajo de nosotros, y, cuando tienen la amabilidad de apartarse, un trozo de la tierra de los hombres: algunas casas, un río, una aldea, la perspectiva de una ciudad".²⁸⁹

²⁸⁸ Braudel, F. (1991), "Escritos sobre el presente" (1982-83), *op. cit.*, pp. 153-156.

²⁸⁹ Braudel, F. (1991), "Escritos sobre el presente" (1982-83), *op. cit.*, p. 156. Acerca de las sobreimpresiones véase el apartado de *MONTAJE*.

Además de esta superposición de hechos y ritmos, he de señalar que en las *Histoire(s)* prevalece la idea, y no sólo en el aspecto formal, de la repetición como rasgo inherente de la historia²⁹⁰. En especial, puede verse cómo lo pone de manifiesto Godard en el inicio del 3A al hacer que un discurso de Victor Hugo de 1876 clamando contra la actitud oficial ante la guerra en los Balcanes pase a expresar el horror ante la guerra en la antigua Yugoslavia (que tenía lugar en el momento de elaborar el capítulo); y lo que es más, añadiría que la validez de esta serie se extiende más allá, a guerras posteriores. Esto lo logra no sólo por la coincidencia de acontecimientos, sino por la manera en que dispone la serie, haciendo que las imágenes nos hablen de las terribles consecuencias de la guerra en distintos momentos; para ello, reúne distintos tipos de materiales: ya sean fotografías recientes de víctimas, obras de arte (particularmente pinturas y grabados de Goya), o fragmentos de películas (como el paseo final de Edmund en *Germania anno zero*), a lo que añade su crítica personal a la actitud de ciertos políticos al incluir una imagen de François Mitterrand²⁹¹.

Siguiendo el hilo de esta idea de repetición, cabe aludir a la concepción de la historia de Marx, por la que, según la interpretación que hacía Deleuze: “La repetición en la historia no es una analogía o un concepto de la reflexión del historiador, sino ante todo una condición de la acción histórica misma”²⁹².

También puede entenderse como una alusión a la visión que tenía Marx de la historia como representación la sucesión de rótulos que por dos veces aparecen diciendo: *les actes* (los hechos), *les heures* (las horas), *les acteurs* (los actores) *de l’histoire* (de la historia). Unas palabras que se

²⁹⁰ Sobre la repetición como tal rasgo formal, véase el apartado de *MONTAJE*.

²⁹¹ Para más detalles, véase el capítulo 3A en el ANEXO.

²⁹² Deleuze, Gilles, 2002, *Diferencia y repetición*, Buenos Aires, Amorrortu, p. 149. [ed. or., *Différence et Répétition*, París, P.U.F., 1968]

inscriben en dos momentos importantes, (entre las reflexiones sobre los orígenes del cine en el 1B y en pleno hermanamiento del cine con el arte en el 4A), y de las que, siguiendo el comentario que Deleuze hacía sobre Marx, puede decirse que responden a una idea “esencialmente ‘teatral’: en tanto que la historia es un teatro, la repetición, lo trágico y lo cómico en la repetición forman una condición del movimiento, bajo el cual los ‘actores’ o los ‘protagonistas’ producen en la historia algo efectivamente nuevo”²⁹³.

Por último, hay que hacer referencia obligada a un libro que, sin duda, supone una de las claves de las *Histoire(s)*, y que es *Clio*, de Charles Péguy, un texto que recibe el nombre de la musa de la Historia puesto que figura ser un diálogo entre ésta y el escritor. Si este autor resulta fundamental para entender las *Histoire(s)* no es ya porque aparezca ampliamente citado en el 4B, sino por las reflexiones que hace en *Clio* sobre los problemas que conlleva tratar de escribir la historia, así como por las diferencias que establece entre historia y memoria. En este libro se define la Historia como *sombre fidélité pour les choses tombées*²⁹⁴ (sombria fidelidad hacia las cosas caídas), una frase que aparece citada en las *Histoire(s)*, y con la que podría resumirse el espíritu que las anima. Como también es muy significativa la metáfora que plantea Clío cuando señala que, al igual que países geográficos, existen países históricos, esto es, espacios en el tiempo, y que los más destacados hombres tienen su propio país, que Rembrandt y Beethoven tenían un país²⁹⁵; palabras al hilo de las cuales me atrevería a decir que esa “sombria fidelidad” lleva a Godard, que por otra parte concibe el cine como un territorio, a hacer una obra que proporcione un país a los grandes maestros.

²⁹³ Véase Deleuze, G. (2002), *Diferencia y repetición*, op. cit., p. 34.

²⁹⁴ Véase Péguy, Charles, 1956, *Clio. Dialogue de l'Histoire et de l'âme païenne* (1909), en *Oeuvres en prose (1909-1914)*, París, Gallimard, p. 237. Sobre la relación con este autor véase también *MEMORIA*.

²⁹⁵ Véase Péguy, C. (1956), *Clio* (1909), op. cit., p. 265.

A lo largo de este diálogo, Clío lamenta que la gente tenga una idea tan equivocada de la Historia, la toman por un juez y no es más que la señorita de registro. Pero, más importantes son aún los problemas que a la musa le causa este registro, ya que se encuentra con la imposibilidad real de hacer historia, tal y como se cita en el 4B²⁹⁶: *nous vivons dans un système où on peut tout faire, excepté l'histoire de ce qui se fait* (vivimos en un sistema en el que puede hacerse todo, menos la historia de aquello que se hace) / *Il me faut une journée pour faire l'histoire d'une seconde; il me faut une année pour faire l'histoire d'une minute; il me faut une vie pour faire l'histoire d'une heure; il me faut une éternité pour faire l'histoire d'un jour. On peut tout faire, excepté l'histoire de ce que l'on fait* (Me hace falta una jornada para hacer la historia de un segundo; me hace falta un año para hacer la historia de un minuto; me hace falta una vida para hacer la historia de una hora; me hace falta una eternidad para hacer la historia de un día. Se puede hacer todo excepto la historia de aquello que se hace).

Desolación de la musa que podría compararse a la de Godard, cuando lamenta que su plan sea irrealizable. Sin embargo, como explico a continuación, Godard parece querer marcar ciertas diferencias. Clío da a entender que, en parte, esta imposibilidad tiene que ver con el hecho de que se hace historia tratando de reducir los sucesos a palabras, dice: *rien n'est aussi commode qu'un mot dans un texte. Nous n'avions que du livre à mettre dans du livre. Que serait-ce quand il faut dans un livre, dans du livre, mettre de la réalité* (Nada es tan cómodo como una palabra en un texto. No tenemos más que el libro para poner en el libro. Qué pasará cuando, en un libro, en el libro, haga falta meter la realidad). A esto se contrapone la idea de Godard, no ya de que el cine pueda captar la vida,

²⁹⁶ Véanse estas citas y las del párrafo siguiente en Péguy, C. (1956), *Clio* (1909), *op. cit.*, pp. 240, 242.

sino del cine como la vida misma, que expone en este mismo capítulo²⁹⁷. Pero, no sólo eso, sino que, además, mientras se oye a la musa decir estas palabras se hace un pequeño recordatorio de André Bazin, del que se ven un par de fotografías, y un rótulo hace presente su concepción ontológica del cine, *la robe sans couture de la réalité* (el vestido sin costuras de la realidad); en ese momento dice Clío *les vacances finissent* (las vacaciones terminan), con lo que parece aludir al film de Leenhardt *Les Dernières Vacances* del que poco antes se ha mostrado una imagen (además de la coincidencia nominal, se da el caso de que Bazin escribió una crítica de este film)²⁹⁸, si bien lo que se ve en ese momento es una imagen de *Nadja à Paris*, cortometraje de Eric Rohmer, considerado uno de los directores que más fielmente ha seguido los principios bazinianos.

La frase de Bazin serviría aquí de emblema a lo que el cine, cierto cine, puede hacer, esto es, recoger los distintos instantes de la vida, frente a las dificultades insuperables que tiene para ello el lenguaje escrito que normalmente se ha utilizado para hacer historia. De esta manera, Godard, por una parte se reconoce abrumado en su tarea de historiador, y al mismo tiempo, señala la condición privilegiada de las imágenes para hacer historia, mostrando así la que considera su superioridad sobre los textos. Una primacía que, según lo plantea, les vendría otorgada por su naturaleza fotográfica, que les permite captar los más mínimos gestos sin caer las en el tedio de las descripciones, a la vez que, si bien no hay imagen objetiva, no pueden dejar de mostrar una realidad ante la que permiten una mayor libertad de lectura que la interpretación dada por un escritor²⁹⁹.

²⁹⁷ Véase el apartado de *BELLEZA* y el capítulo 4B del ANEXO.

²⁹⁸ En ella Bazin destacaba cómo había captado aspectos inaprensibles de la vida de dos adolescentes. Véase Bazin, A. (2000), “Les dernières vacances” (1948), en *¿Qué es el cine?, op. cit.*, pp. 233-241. Sobre André Bazin véanse los apartados de *CRÍTICA* y *MONTAJE*, y para más detalles sobre esta secuencia véase el capítulo 4B del ANEXO.

²⁹⁹ Unas páginas más atrás explico cómo plantea Benjamin esta condición privilegiada de la imagen, aquí me atengo a cómo lo presenta Godard en este capítulo. Sobre cómo entiende Godard la imagen y su posible “verdad” véase el apartado de *IMAGEN*.

En *Clio*, Péguy hace una serie de comparaciones entre historia y memoria, a partir de las cuales la historia queda como una aproximación fría y distante al pasado, y se declara partidario de una memoria que ve como rememoración orgánica³⁰⁰. De manera que no es extraño que para Péguy fuera Michelet el más grande de los historiadores, apreciándole por haber sido un cronista, un memorialista³⁰¹. A propósito de Michelet, recordaré que Godard afirma que es el único que ha entendido que la historia pueda ser una obra de arte³⁰², y que, según el testimonio de Eisenschitz, si Godard le admira particularmente es por haber escrito su *Historia de la Revolución con testimonios y recuerdos*³⁰³.

Salvando las distancias, podría establecerse un paralelismo entre la obra de Michelet y la de Godard³⁰⁴ apoyado en varios aspectos que detallo a continuación: en ambos casos la reconstrucción del pasado, bien por las palabras y/o las imágenes, descansa en su confianza en los “recursos primarios”, documentos o imágenes; los dos autores reconocen la influencia recíproca entre el creador y su creación; y en el plano estilístico, les es común el gusto por las metáforas y, subrayo esto especialmente, el hecho de haber llevado a primer término la dimensión poética de su texto. Tanto el historiador como el cineasta comparten haber entrado en la Historia al realizar una obra destinada a salvar del olvido los fantasmas de una época; y en este sentido, creo que puede decirse que con las *Histoire(s)* Godard ha hecho suyas las siguientes reflexiones de Michelet: “Nunca en mi carrera he perdido de vista ese deber del historiador. He brindado a muchos muertos demasiado olvidados la asistencia que yo mismo habré de

³⁰⁰ Véase el apartado de *MEMORIA*.

³⁰¹ Véase Péguy, C. (1956), *Clio* (1909), *op. cit.*, pp. 272-73, 277.

³⁰² Remito a la nota que abre este apartado.

³⁰³ Entrevista a Bernard Eisenschitz “Une machine à montrer l’invisible”, *Cahiers du Cinéma* n° 529, nov. 1998, pp. 52-56.

³⁰⁴ Sobre la posible relación entre Godard y Michelet, destaco el artículo de Eades, Caroline, 2003, “Godard, l’hommage au XIXème siècle”, *CinémAction* n° 109, *op. cit.*, pp. 211-218

necesitar. Los he exhumado para una segunda vida... La historia acoge y renueva esas desheredadas glorias; da vida a esos muertos y los resucita. Su justicia asocia a quienes no han vivido al mismo tiempo y ofrece reparación a los que sólo habían aparecido un momento para luego desaparecer. Ahora viven con nosotros... así se forma una familia, una ciudad común entre los vivos y los muertos”.³⁰⁵

³⁰⁵ Michelet, Jules, *Historia del siglo XIX, t. II: El Directorio* (1872), cita recogida en Barthes, Roland, 1988, *Michelet*, México, F.C.E., pp. 111-112. [ed. or., *Michelet par lui-même*, París, Seuil, 1954]

IMAGEN

“Moi, je suis une image... je suis la partie de vous... je suis l'autre vous, je suis l'autre moi-même”³⁰⁶
Jean-Luc Godard

³⁰⁶ Declaraciones de Godard en Avignon (julio 1980), recogidas como “Propos rompus” en Godard, J.-L. (1998), *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard. Tome 1, op. cit.*, p. 471. La traducción sería: “Yo, soy una imagen... soy parte de vosotros... soy otro vosotros, soy otro yo-mismo”. En relación con lo que se expone en este apartado, nótese cómo destaca el aspecto de alteridad.

Al identificarse Godard con la imagen, explicaba: “Yo existo más en tanto que imágenes que en tanto que ser real puesto que mi única vida consiste en hacerlas”³⁰⁷. Esto decía al inicio del que sería el gran proyecto de esa vida dedicada a las imágenes, que habría de culminar con la realización de *Histoire(s) du cinéma*: una obra por y para las imágenes, un monumento para guardar la memoria de un cierto tipo de imágenes que, según él, está en vías de desaparición. Por tanto, el estudio de las *Histoire(s)* tiene que pasar necesariamente por abordar la cuestión de la imagen, que no es sino su materia y su sentido. Aparentemente la cuestión estaría bastante clara, una historia de las imágenes contada por las propias imágenes, pero no es tan sencillo y hay muchos aspectos que matizar. Lo que me propongo en este apartado es precisamente explicar esos matices.

En primer lugar, es necesario acotar qué es lo que Godard entiende por “imagen”, ya que no es lo que comúnmente se indica con este término; y partiendo de esto, hay que ver por qué cree que esas imágenes son una especie en extinción, hasta el punto de que al componer esta elegía al que fuera el arte de las imágenes en movimiento no les concede más futuro que una poética promesa de redención³⁰⁸. Para mostrar la evolución de estas ideas, empezaré por seguir la relación que ha mantenido con la imagen a lo largo de su carrera.

Desde sus primeros artículos como crítico a sus últimos largometrajes³⁰⁹, la imagen ocupa el centro de las reflexiones de Godard, ya sea en cuanto a su creación y su articulación, o en la consideración de su

³⁰⁷ Declaraciones de Godard en Avignon (julio 1980), véase “Propos rompus”, en Godard, J.-L. (1998), *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard. Tome 1, op. cit.*, p. 468.

³⁰⁸ Véase el apartado de *REDENCIÓN*.

³⁰⁹ Por ejemplo, del artículo “Montage, mon beau souci” (*Cahiers du Cinéma* n° 65, dic. 1956; en Godard, J.-L. (1998), tomo 1, *op. cit.*, pp. 92-94) del que hablo en el apartado de *MONTAJE*, a la disertación sobre el plano-contraplano en *Notre musique* (2004). En este último film Godard muestra a un grupo de jóvenes dos planos de *His Girl Friday* (los que aparecen en el 4B) y dice que están rodados de la misma manera y que en realidad no es uno el contraplano del otro; después enseña una fotografía de judíos llegando a las costas de Israel, y otra de palestinos entrando en el mar, presentándolas como un plano y contraplano significativo de la oposición ficción-documental.

naturaleza y evaluación de los cambios producidos como consecuencia del desarrollo de la sociedad mediática. Tal y como señala Aumont: “¿Qué es la imagen? Si existe un cineasta atormentado por esta pregunta, ése es Jean-Luc Godard, quien, en sus ensayos filmados, ha librado una sistemática batalla por pasar del cine ‘moderno’ a un cine de la era televisiva, de un cine del plano a un cine de la imagen”³¹⁰. El interés de Godard comporta, pues, una actitud crítica, por más que en ocasiones haya exaltado la imagen. En buena medida, los malentendidos acerca de su postura provienen de interpretaciones parciales que se basan en manifestaciones aisladas y no atienden al conjunto de la obra y las opiniones de Godard.

Una de las frases más conocidas a este respecto proviene de *Le Petit Soldat* (1960); al ir a iniciar una sesión fotográfica, Véronique dice sentirse como ante un interrogatorio, a lo que Bruno le responde: “Sí, un poco. La fotografía es la verdad, y el cine es la verdad veinticuatro veces por segundo”.³¹¹ Esta cita, a fuerza de ser utilizada en cualquier ocasión, ha terminado por dar una impresión bastante equívoca, dando lugar a que aún se emplee para decir que Godard tiene una fe ciega en las imágenes.

Si ya de por sí era bastante discutible esta verdad de la imagen (en todo caso, una verdad, no “la verdad”), el propio Godard vendría a poner la imagen en tela de juicio durante la que podríamos llamar su “época militante” en la que se planteó una crítica radical de todo su oficio³¹².

³¹⁰ Aumont, J. (2004), *Las teorías de los cineastas*, op. cit., p. 60.

³¹¹ El guión de *Le Petit Soldat* se puede consultar en *Cahiers du Cinéma* nº 119, mayo 1961, p. 31.

³¹² Para Mayo del 68, Godard ya había hecho algunas películas con una fuerte carga de crítica social y una marcada orientación política como son *La Chinoise* (1967), *Week-end* (1967), y *Le Gai Savoir* (1968), y a raíz de los acontecimientos, en los que participó activamente, colabora en el rodaje de *Ciné tracts* y rueda *Un film comme les autres* con los estudiantes de Nanterre. En 1969 realiza en colaboración *British Sounds* y *Pravda*, y ese año forma junto a Jean-Pierre Gorin y otros cineastas el grupo Dziga Vertov. Entre 1969 y 1972 hicieron como tal grupo, una serie de trabajos caracterizados por tratar de buscar que tanto su contenido como su forma respondiera a su ideología (de corte maoísta); estos films se realizaron fuera del circuito de las grandes productoras por lo que siempre han sido difíciles de ver, los principales: *Vent d'Est* (1969), *Lotte in Italia* (1969), y *Vladimir et Rosa* (1971), a lo que hay que añadir

Además de rechazar la producción convencional y de renunciar por un tiempo a su nombre como autor, intentó liberar la creación de todo estereotipo impuesto y empezar desde cero; un intento que expresaba de este modo: “Se retoma la frase de Marx: En una palabra, la burguesía crea un mundo a su imagen. Entonces, camaradas, destruyamos esa imagen. La burguesía crea un mundo a su imagen, pero ella crea también una imagen a su mundo. Ella crea la imagen de ese mundo que llama reflejo de lo real”.³¹³

De esta época ha quedado una fórmula emblemática *Ce n'est pas une image juste, c'est juste une image*³¹⁴, juego de palabras que no sólo representa un puntual cuestionamiento de la imagen y sus funciones, sino que sigue reflejando la postura de Godard. A propósito de una de sus películas más recientes en la que incluye una variante, Jean-Michel Frodon indicaba: “Hace treinta y cuatro años el enunciado ‘*No es una imagen justa, es justo una imagen*’ sonaba menos como una autocrítica (sólo los imbéciles y los publicistas han pensado que Godard se creía la historia de la verdad 24 veces por segundo del cine) que como una expresión literal de una línea de pensamiento indefectiblemente seguida. A día de hoy escuchar ‘*No es una conversación justa, es justo una conversación*’ suena más como una toma de distancia de su propia práctica, de los modos de enunciación mantenidos en sus trabajos precedentes, no para recusar su validez, sino para hacer temblar la posición de autoridad o la garantía de pertinencia que se les había asociado”.³¹⁵ Godard vuelve sobre esta frase para retomar su carácter esencial de discusión, de negarse a aceptar sin más los criterios

el material rodado en 1970 para *Jusqu'à la victoire* (que luego Godard usaría para hacer *Ici et Ailleurs*). Esta etapa termina con la co-realización junto a Gorin de *Tout va bien* (1972) y *Letter to Jane* (1972).

³¹³ Declaraciones acerca de *British Sounds* (en *Cinéthique* n° 5, sept-oct. 1969), recogidas como “Premiers ‘sons anglais’” en Godard, J.-L. (1998), tomo 1, *op. cit.*, p. 337.

³¹⁴ Esta frase aparecía por primera vez en *Vent d'Est* (1969). La traducción sería “No es una imagen justa, es justo una imagen”, la dejo en francés no sólo ya porque sea de sobra conocida esta fórmula godardiana, sino porque además en francés “*juste*” se usa más y con otro matiz que el español “justo”.

³¹⁵ Véase la crítica de *Notre Musique* de Jean-Michel Frodon “Jean-Luc Godard. Parmi nous”, *Cahiers du Cinéma* n° 590, mayo 2004. p. 18.

establecidos, confirmándose la lectura que de ella había hecho Deleuze: “También los filósofos deberían decir y hacer lo mismo: no ideas justas, sino justamente ideas. Porque las ideas justas son las que sirven para verificar tal o cual cosa, incluso aunque se trate de algo futuro, incluso aunque se trate del porvenir de la revolución. Mientras que ‘justamente ideas’ implica un devenir presente, un tartamudeo de las ideas que no puede expresarse sino a modo de preguntas que cierran el paso a toda respuesta. O bien mostrar algo simple, pero que quiebra todas las demostraciones”.³¹⁶

Como veremos seguidamente, para Godard la imagen en sí no tiene un valor absoluto. En parte esto se debe a que considera que cuando se trata de una imagen sola, ésta es modificada por el contexto en que aparece. Ésta vendría a ser la base sobre la que desarrollara *Letter to Jane* (1972), film en el que una fotografía de Jane Fonda en Vietnam publicada en *L'Express*, daba pie a toda una reflexión en torno a la imagen y cómo se emplea³¹⁷. Años después, Godard, en esta misma línea, afirma que “la foto no existe más que por la leyenda que se le da (como decía Benjamin), pero el film puede existir sin leyenda.”³¹⁸ De este modo, marca una separación entre la fotografía, que tiene una mayor dependencia del texto que la acompaña y modifica su significado, y el cine, donde las imágenes al relacionarse pueden modular el sentido y no tendrían por qué necesitar de las palabras.

La confianza que Godard pueda tener en la imagen no es, pues, credulidad; dado que ha dedicado su vida a crear imágenes y reflexionar

³¹⁶ Entrevista a Deleuze “Trois questions sur *Six fois deux*”, *Cahiers du Cinéma* n° 271, nov. 1976, recogida en Deleuze, Gilles, 1999, *Conversaciones*, tercera edición, Valencia, Pre-textos, pp. 63-64. [ed. or., *Pourparleurs: 1972-1990*, París, Minuit, 1990]

³¹⁷ Este film es el último hecho en colaboración con Jean-Pierre Gorin, y surgió como crítica a la actitud de la actriz, con la que acababan de trabajar en *Tout va bien*. El texto, publicado en *Tel Quel* n° 52 (invierno-1972) está recogido como “Enquête sur une image”, en Godard, J.-L. (1998), *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard. Tome 1, op. cit.*, pp. 350-362.

³¹⁸ “Dialogue entre Jean-Luc Godard et Serge Daney”, *Cahiers du Cinéma* n° 513, mayo 1997, p. 55.

sobre ellas, es más que consciente de que todo puede ser manipulado: desde lo que se coloca ante la cámara, pasando por la decisión de encuadrar de una manera u otra, al uso final que se pueda hacer de ella. Si no obstante defiende las imágenes, es ateniéndose a la propia naturaleza de la imagen fotográfica; esto es, ese algo que fue captado estaba allí ante quien lo filmó, y su imagen también informa de que hubo un determinado interés en elegir tal o cual ángulo, y de que había una intención de emplear esta imagen de un modo u otro.

Un aspecto importante a señalar es que Godard, la mayoría de las veces, a lo que se refiere con “imagen” es a la imagen cinematográfica, y que, por tanto, sería más adecuado hablar de “imágenes” en plural. Para Godard, “el cine no es una imagen después de otra, es una imagen más otra que forman una tercera, la tercera que por lo demás la forma el espectador en el momento que ve el film.”³¹⁹ Su noción de imagen está ligada a una concepción del montaje basada en la yuxtaposición y la contraposición³²⁰, de tal manera, que no es tanto una imagen en sí, como la relación que se establece entre varias, y lo que con esta relación se puede dar a ver y hacer pensar. Godard considera que: “El cine está para registrar el pensamiento, bajo una cierta forma visible. Una vez grabados estos pensamientos, se han de relacionar según una idea, un tema, o simplemente una historia, una anécdota. Y esto ha de hacerse de manera que sirva para hacer un espectáculo, o para emitir un juicio. La base del cine, que nunca ha se ha podido aplicar verdaderamente, es el montaje. Consiste en poner en relación una cosa con otra para emitir un juicio”.³²¹

³¹⁹ Véase “Propos rompus” (1980), en Godard, J.-L. (1998), tomo 1, *op. cit.*, p. 460.

³²⁰ Para un mayor desarrollo de este y otros aspectos, véase también el apartado de *MONTAJE*.

³²¹ Entrevista para *France Culture* (20-mayo-1995), véase “Le bon plaisir de Jean-Luc Godard” en Godard, J.-L. (1998), *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard. Tome 2, op. cit.*, p. 306.

Las imágenes permiten ver tanto lo que literalmente no se había visto, como las asociaciones que uno no se había planteado. Un doble sentido que se trasluce de frases como: “El verdadero cine debe mostrar alguna cosa visible de ese invisible, algo utilizable, puesto que uno se sirve de los ojos, no será sólo para andar por casa”³²². Lo “invisible” es lo que estaba oculto (como las películas que ponía Langlois) como también invisibles son las relaciones entre las cosas. Ésta sería la línea en la que situar la interrogación de Wittgenstein que aparece al final del 1A: *est-ce que tu as deux mains? demande l'aveugle. Mais ce n'est pas en regardant que je m'en assure. Oui, pourquoi faire confiance à mes yeux si j'en suis à douter? Oui, pourquoi n'est-ce pas mes yeux que je vais vérifier en regardant si je vois mes deux mains?* (¿Tienes dos manos? pregunta el ciego. Pero no me aseguro de ello mirándomelas. ¿Por qué confiar en mis ojos si dudo de tal cosa? Si, ¿por qué habría de poner a prueba mis ojos mirando si lo que veo son dos manos?)³²³; una cita que, junto a la *Lettre sur les aveugles* de Diderot, aparece frecuentemente en sus trabajos³²⁴.

Cuando en éste y otros apartados se sostiene que la intención de Godard es “dar a ver”, no hay que confundirlo con “dar visibilidad”; no consiste en que una imagen ilustre una determinada realidad y/o idea, sino en que al poner en contacto distintas imágenes surja otra en la mente del espectador. Un planteamiento que, en cierto modo, podría recordar a lo que, en términos filosóficos, supone la revelación de una idea, en tanto que se trata de la formación de una imagen mental en el sujeto que le conduce a adquirir un conocimiento. Con *Histoire(s) du cinéma* el propósito es dar a

³²² Entrevista para *France Culture* (20-mayo-1995), véase “Le bon plaisir de Jean-Luc Godard” en Godard, J.-L. (1998), *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard. Tome 2, op. cit.*, p. 312.

³²³ Wittgenstein, Ludwig, 2000, *Sobre la certeza* (1950-51), Barcelona, Gedisa, p. 18c. [ed. or., *Über Gewissheit*, Oxford, Basil Blackwell, 1969]

³²⁴ En relación con esto, Dominique Païni ha señalado que en los últimos años Godard ha declarado varias veces que, en tanto que cineasta, preferiría perder sus ojos que sus manos, ya que es manualmente como concibe el montaje (Véase Païni, Dominique, 2000, “La main qui ralentit”, *Cinémathèque* n° 18, p. 10.)

ver la historia, la del cine y la del siglo, haciendo que a través de las imágenes se vislumbre algo tan intangible como las emociones que movieron ese pasado. La idea de Benjamin de la imagen dialéctica como lugar privilegiado en el que se actualiza el pasado tiene en esta obra su demostración práctica³²⁵.

Al ligar su concepto de imagen al montaje, entra también en juego un factor técnico importante ya que, según la entiende, la imagen no puede darse en digital, de ahí que, en los últimos años, Godard haya insistido en declaraciones como: “Hay una idea que tengo en común con Anne-Marie Miéville, hacer trípticos: un pasado, un presente, un futuro; una imagen, otra imagen y lo que hay entre (ellas)³²⁶, lo que yo llamaría la verdadera imagen, la tercera persona como la Trinidad. Y llamaría bien la tercera persona a la imagen, la que no se ve y que viene de lo que se ha visto y de lo que se va a ver. Además, el cine funciona ingenua, técnica, prácticamente, así.”³²⁷ Más que estar en contra del digital, que de hecho utilizó parcialmente en *Éloge de l’amour* (2001), Godard considera que es una técnica y que, como tal, depende de cómo se use, así dice: “En la época de la *Nouvelle Vague*, si el digital hubiera existido, seguramente lo habríamos utilizado... Lo importante es lo que se hace y por qué se hace... Todos los discursos sobre el digital... habría que retomarlos punto por punto. Por ejemplo, nadie habla del sonido, que es muy malo. Por otra parte, actualmente, no se puede rodar sin luz, incluso el vídeo profesional es menos sensible que el 35. Hay algo de táctil en la imagen fotográfica que no existe en el vídeo... El digital no ha sido inventado por la producción sino por la difusión. Permite tener muchas más cosas en un espacio más

³²⁵ La relación de esta obra con distintas ideas de Benjamin viene desarrollada sobre todo en los apartados de *HISTORIA* y *MONTAJE*.

³²⁶ Recordar que la idea de “entre” es esencial para el montaje de Godard, sobre ella véase *MONTAJE*.

³²⁷ Entrevista a Godard durante el Festival de Cannes 2004, publicada en *Le Monde* 13 mayo 2004.

restringido, ya que son cifras y pueden comprimirse. En el metro a nadie le gusta estar comprimido. En el digital, sí. Pero una parte de la imagen se pierde. En nombre de la difusión, la calidad y la precisión son menores”.³²⁸

Resulta inevitable volver sobre la paradoja de *Histoire(s) du cinéma*, un monumento al cine, pero que Godard ha de hacer en vídeo por razones funcionales. No obstante, al usar este medio enlaza con toda una serie de films que desde principios de los setenta viene realizando en vídeo y que obedecen a su idea de que el vídeo era para hacer “estudios”³²⁹, y, por otro lado, le ha dado la posibilidad de elaborar esta obra de un modo casi artesanal, como explica: “Trabajas con tus manos como un músico con un instrumento”³³⁰. Pese a todo, Godard no llega a quedar satisfecho con los resultados que se obtienen con el vídeo, y afirma: “Nadie ha hecho tantos esfuerzos como yo para acercar el vídeo a la tradición pictórica, y no he terminado de conseguirlo”³³¹. En buena medida serían las carencias del vídeo, la falta de gran proyección y la peor calidad de la imagen, lo que le impulsarían a volver después sobre esta obra para hacer *Moments choisis des Histoire(s) du cinéma* (2000), esta vez sí, en 35mm³³².

La elección de la técnica puede, por tanto, modificar sustancialmente la imagen³³³, y no sólo porque varíe el montaje, que es tan importante para Godard, sino porque cambia tanto la creación de imágenes como aspectos

³²⁸ Véase la entrevista a Godard “Avenir(s) du cinéma”, *Cahiers du Cinéma* especial *Aux frontières du cinéma*, nov. 2000, p. 13.

³²⁹ Godard, J.-L.; Ishaghpour, Y. (2000), *Archéologie du cinéma et mémoire du siècle*, op. cit., p. 32.

³³⁰ Entrevista de Jonathan Rosenbaum a Godard, “Bande-annonce pour les Histoire(s) du cinéma de Godard”, *Trafic* n° 21, primavera 1997, p. 8.

³³¹ Véase la entrevista a Godard “Avenir(s) du cinéma”, *Cahiers du Cinéma* especial *Aux frontières du cinéma*, nov. 2000, p. 13.

³³² Véase el análisis de este trabajo en el apartado de *WORK IN PROGRESS*.

³³³ Aunque aquí me refiero a la cuestión de los diferentes medios, señalo que, asimismo, Godard se preocupa mucho por el formato de la imagen, en tanto que elección creativa, y por cómo se proyecta luego el film, ya que si no se hace con el formato correcto, se modifica la composición que el autor había dado a la imagen. En este sentido, véase el montaje que hizo Godard en protesta por cómo se pasaba *Notre musique* (2004) en sala, publicado como “Formats” en *Cahiers du Cinéma* n° 591, jun. 2004, p. 78.

esenciales de las mismas, así el digital permite hacer imágenes de síntesis en las que se pierde esa verdad inherente a la captación fotográfica³³⁴. La eclosión del digital no ha sido, sin embargo, la causa de la crisis de la imagen, ésta ya se había constatado años antes; fenómeno singular de nuestro tiempo, la proliferación incesante de los medios audiovisuales no ha hecho más que contribuir a la paulatina desaparición de la imagen³³⁵. En la entrevista que mantuvieron en 1988, Daney señalaba que “se habla cada vez más de ‘imágenes’ pero cada vez se sabe menos qué se pone detrás de esta expresión”, a lo que Godard añadía: “Se emplea la palabra ‘imagen’ cuando es más que una. Una imagen no está nunca sola, contrariamente a eso que llaman hoy ‘las imágenes’, que son conjuntos de soledades ligadas por la palabra, que es, además, la peor, la de Hitler, pero que nunca llega a ser la de Dolto, Freud, o Wittgenstein”.³³⁶

Ante estas declaraciones, y para no caer en un trabalenguas equívoco, me parece necesario hacer alguna precisión terminológica para aclarar qué imágenes son consideradas como tales. Pondré como ejemplo la oposición que indica Rancière entre la Imagen (que remite al otro) y lo Visual (que no remite más que a sí mismo)³³⁷. Esta contraposición, según la cual la imagen se caracteriza fundamentalmente por su factor de alteridad, es la que empleaba Daney, quien lo explicaba de esta manera: “Fue para dejar de complicarme la vida que decidí hacer una distinción franca entre la ‘imagen’ y lo ‘visual’. Lo visual, sería la verificación óptica de un

³³⁴ Dice Godard: “El cine es algo pacífico. Si me quieren convencer y me lo muestran en grande, yo lo reconozco, no lo niego. De ahí la importancia de hacer bien la historia. Claro que Le Pen os dirá: “esta imagen está fabricada”; en treinta años se dirá que es cosa del digital, que se puede rehacer todo. Pero en todo caso habrá una intuición: la pequeña foto hecha por vuestra madre, os muestra corriendo por la playa, ha existido, no ha sido completamente fabricada por Kodak.” Entrevista de Paul Amar a Godard durante el Festival de Cannes (17-mayo-1997), véase “Godard/ Amar” en Godard, J.-L. (1998), *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard. Tome 2, op. cit.*, p. 412.

³³⁵ Sobre esto y lo que sigue, véanse también los apartados de *RESISTENCIA* y *CRÍTICA*.

³³⁶ Diálogo entre Jean-Luc Godard y Serge Daney (1988), véase “Godard fait des histoires”, en Godard, J.-L. (1998), *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard. Tome 2, op. cit.*, p. 173.

³³⁷ Rancière, J. (2003), *Le Destin des images, op. cit.*, p. 10.

funcionamiento puramente técnico. Lo visual no tiene contraplano, no le falta nada, está cerrado, en bucle... En cuanto a la imagen... sería más bien lo contrario. La imagen siempre tiene lugar en la frontera de dos campos de fuerzas, ella está abocada a testimoniar una cierta alteridad y, aunque posee un núcleo duro, siempre le falta alguna cosa. La imagen siempre es más y menos que ella misma... Y si lo visual arrasa hoy en día, es porque los retornos mejor o peor negociados de fantasmas identitarios tienen lugar por todas partes. Entonces, no sólo la imagen se hace rara, sino que deviene una especie de resistencia obtusa o de recuerdo emotivo en un universo de puro signo.”³³⁸

También para Godard la imagen es apertura al mundo, así dice: “Una imagen, incluso un icono, no hace la guerra. Ella es en primer lugar una relación hacia el otro, y no una destrucción... La figura del campo-contracampo debería haberse convertido en la figura de la Justicia, la imagen del rostro del otro. Pero esta gran figura de estilo no ha pasado del estado de figurita, o de figurante”³³⁹. Normalmente, Godard lo que hace es enfrentar “cine” a “televisión”, y en cambio utiliza en ocasiones la palabra “visual” para referirse a la tradición artística y expresiva de la imagen³⁴⁰, en la cual, por supuesto, no incluye a la televisión, de la que ya tempranamente decía: “La televisión no es un medio de expresión. La prueba es que cuanto más idiota es, más fascinante resulta, más la gente se queda hipnotizada en sus silloncitos... No hay que considerarla como un medio de expresión sino de transmisión”³⁴¹.

³³⁸ Daney, Serge, 1991, *Devant la recrudescence de vols de sacs à main*, Lyon, Aleas, p. 192-93.

³³⁹ Entrevista de Antoine de Baecque a Godard, “Le cinéma a été l’art des âmes qui ont vécu intimement dans l’Histoire”, *Libération*, 6-abril-2002. Sobre el campo-contracampo se puede señalar el interesante ejercicio que hace Godard en *Notre musique* (2004) que he comentado más arriba.

³⁴⁰ Así dice: “El cine pertenece a lo visual, un visual al que no se ha dejado –esa es mi idea- encontrar su palabra.” (Entrevista con Daney (1988) en *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard (2)*. *Op. cit.* p. 166).

³⁴¹ Entrevista a Godard de 1962 (publicada en *Cahiers du Cinéma* n° 138, dic. 1962), recogida en Godard, J.-L. (1998), *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard. Tome 1, op. cit.*, p. 231.

Es preciso señalar que si estos dos autores consideran que la televisión sea la “bestia negra” no se debe a una pose apriorística, sino que ha terminado por ser así después de haberle dedicado tiempo y esfuerzo: Godard realizando trabajos que demostraban, en la estela de Rossellini, que la televisión podía ser otra cosa, y Daney analizando sus emisiones durante años. Una labor que Daney culminaría examinando la retransmisión de la (primera) guerra del Golfo, tras la que escribía: “En la ‘crítica de las imágenes de televisión’ hay, como en toda la crítica de los medios, una extraña satisfacción. Una *fe* en las imágenes, pero que se ha vuelto mala, una ‘mala fe’ que se traduce en la triste pasión de tener siempre la última palabra. La rarificación de la imagen comienza cuando dos actos gemelos, *ver y mostrar*, ya no son naturales y se han convertido en actos de resistencia. Queda entonces imaginar lo que ya no vemos. La imaginación es el fantasma de la imagen. Ella es nuestra amarga victoria”.³⁴²

Si nos atenemos al punto de vista de Godard, estos problemas en relación con la imagen habrían empezado mucho antes de que las cadenas de televisión pasaran a controlar la comunicación; para Godard, la implantación del sonoro supone un hecho traumático que acabó malogrando el futuro de la imagen³⁴³. Piensa que el advenimiento del sonoro supuso el triunfo del texto, con lo que además de que las imágenes quedaran sometidas y se frenara el desarrollo del montaje, el espectador perdió la gran libertad que tenía ante la película, así dice: “La imagen no nombra. El cine mudo fue una gran revolución cultural y popular. No nombraba, pero se reconocía todo y se sabía todo. Con la industria del sonoro, se pusieron de nuevo a nombrar. Con la televisión esto llega hasta

³⁴² Daney, S. (1991), *Devant la recrudescence de vols de sacs à main*, op. cit., p. 196.

Las cursivas son tuyas

³⁴³ Sobre este tema remito a los apartados *CONTROL (del Universo)*, *INFANCIA (del Arte)* y *MONTAJE*.

el ridículo.”³⁴⁴ Este tema aparece una y otra vez en sus trabajos, sobre todo en sus “guiones filmados”, que ya de por sí cuestionan la necesidad de un guión escrito. Tal y como decía en *Scénario du film Passion*: “No he querido escribir un guión, he querido verlo. Es una historia bastante terrible... terrible quizá porque se remonta a la Biblia. Es que puede verse la Ley, es que la Ley en un principio estaba escrita o primero se veía y después enseguida, Moisés la escribió en su tabla. Yo pienso que en primer lugar se ve el mundo y después se escribe... el mundo que describe *Passion*, hacía falta verlo primero, ver si existía para después filmarlo”.

A raíz de este tipo de manifestaciones podría creerse que Godard tiene una fobia especial a la escritura, pero no es así, por el contrario, valora cuando palabra e imágenes se conjugan para potenciarse mutuamente como ocurre en las películas de los cuatro escritores-cineastas que tanto aprecia (Jean Cocteau, Marguerite Duras, Marcel Pagnol y Guitry). Lo que Godard discute es la supremacía del texto, cosa que hace a través de la práctica (ya sea filmando y no escribiendo un guión, o planteando con esta obra una historia en imágenes) y en sus declaraciones, en las que ha llegado a plantear este paralelismo: “Para mí, las imágenes son la vida y los textos, la muerte. Hacen falta los dos: no estoy en contra de la muerte. Pero no estoy a favor de la muerte de la vida hasta ese punto”³⁴⁵. En este sentido, si Hitchcock tiene un lugar destacado en las

³⁴⁴ Entrevista a Godard en *Les Nouvelles Littéraires* (30-mayo-1980), recogida como “La chance de repartir pour un tour” en Godard, J.-L. (1998), tomo 1, *op. cit.*, p. 408.

³⁴⁵ Entrevista a Godard en *Libération* (2-mayo-1980), véase “Alfred Hitchcock est mort” en Godard, J.-L. (1998), *Tome 1, op. cit.*, p. 416. En esta misma línea, Godard planteaba en el “guión filmado” para *Sauve qui peut (la vie)*, lo siguiente: “Iba a trabajar con la máquina de escribir y entonces hubo algo que me sorprendió y de lo que no me di cuenta enseguida. Yo trabajaba horizontalmente, como se trabaja en la escritura occidental... y lo que me había sorprendido apareció por segunda vez. Y ahí, me di cuenta de que era el surgimiento de la imagen... Continué trabajando, intrigado por este surgimiento vertical, como una subida a la superficie, y después pensé en las escrituras japonesa y china, en las escrituras con imágenes e ideogramas... Me dije: “Es así como debiera poder escribir: en vertical o en horizontal, pero no siempre en horizontal, es decir: en primer lugar la muerte. Escribir de pie, si puede decirse, con las palabras que siguen a la imagen...” Véase Godard, Jean-Luc, “Sauve qui peut (la vie). Quelques remarques sur la réalisation et la production du film” (transcripción de la voz en off del film video de 1979), *La Revue belge du cinéma* n° 22-23 especial *Jean-Luc Godard: le cinéma*, 1988, p. 117.

Histoire(s) es porque considera que, por un tiempo, logró restituirle todo su poder a las imágenes³⁴⁶.

En último término, la defensa que Godard hace de la imagen oponiéndose al poder del texto, sería equivalente a los ataques que otros hacen a la imagen. El problema es que esta defensa va a contracorriente, ya que tras la tendencia crítica de los años 60-70, en cierto modo sigue estando mal visto ponerse a favor de la imagen; lo cual, no deja de resultar curioso, que ahora, tras siglos de desarrollo del arte de la retórica y de la menos elevada propaganda escrita, vayan a ser más fiables las palabras. Sobre la imagen se hace recaer culpas de todo tipo (publicidad subliminal, vulgaridad, alienación del público) sin entrar a preguntar si el problema viene de ésta, del uso que se le da, o del texto que la domina.

Por un lado, estaría la tendencia a considerar por igual toda imagen (venga del cine, de una serie televisiva, de un anuncio, o del último videoclip) una generalización que les facilita bastante el trabajo a los que quieren poner en duda la credibilidad de la imagen³⁴⁷. A estas críticas se añaden otras de signo más particular, las del debate abierto, sobre todo en Francia, en torno a la posibilidad de representación del exterminio³⁴⁸; una discusión en la que aquellos que niegan la capacidad testimonial de la imagen, llegan a caricaturizar la postura de Godard, al que presentan como adalid de una imagen en la que, dicen, cree ciegamente. Ante tales descalificaciones, pienso que conviene aclarar la actitud de Godard hacia la imagen. Primero, señalaré nuevamente que Godard hace grandes

³⁴⁶ Entrevista a Godard en *Libération* (2-mayo-1980), véase “Alfred Hitchcock est mort” en Godard, J.-L. (1998), *Tome 1, op. cit.*, p. 412. Sobre la importancia de Hitchcock en las *Histoire(s)* véase el apartado *CONTROL (del Universo)*.

³⁴⁷ Me atrevería a decir que esta tendencia a tratar por igual cualquier imagen también se da entre los que se interesan (positivamente) por ella, me refiero con esto a los Estudios Visuales y los Estudios Culturales que tanto han promovido las universidades anglosajonas.

³⁴⁸ De este debate y las distintas posturas hago una explicación detallada en el apartado de *REDENCIÓN*.

diferencias, y no considera que cualquier fragmento visual sea una imagen; y segundo, que aunque muestra una cierta confianza en las imágenes, no se trata de una fe ciega. Godard, no es que se cuestionara la imagen y sus valores durante su etapa “radical”, sino que lleva toda su carrera pensando el cine y sus imágenes, como bien refleja su filmografía; y no es ya que critique la televisión, es que la mayor parte de lo que se vende actualmente como cine no le parece más que mercancía para que hagan negocio las distribuidoras. El cine que defiende es otra cosa, o más bien era, porque desde su punto de vista se está extinguiendo; para Godard la virtud del cine es “poder mostrar: una bobina, una bobina, que mueve a la otra. Y después se tiene una imagen. Si se tiene una imagen se tiene un pensamiento, se puede emitir un juicio. He ahí aquello para lo que estaba hecho el cine.”³⁴⁹ El cine, según Godard, debía haber servido para eso, para mostrar y hacer pensar; de que se perdió en el camino, nadie es más consciente, precisamente porque pocas personas han amado el cine tanto como él.

Por otra parte, los que así acusan a Godard esgrimen como argumento la promesa se incluye en las *Histoire(s)* mediante la cita *L'image viendra au temps de la résurrection* (La imagen vendrá en el tiempo de la resurrección). Habría que decir que si Godard como poeta de la imagen hace una elegía a su arte (que él ve) moribundo e introduce en ella una esperanza en sintonía con el aliento épico de la obra, no es para que cause tanto revuelo; sobre todo, porque si pone dos veces esta frase de San Pablo, lo hace en el seno de una obra de más de cuatro horas en la que no cesa de repetir las grandes faltas que (según él) han acabado con el cine.

³⁴⁹ Entrevista para *France Culture* (20-mayo-1995), véase “Le bon plaisir de Jean-Luc Godard” en en Godard, J.-L. (1998), *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard. Tome 2, op. cit.*, p. 311.

No obstante, no se puede soslayar que las alusiones religiosas³⁵⁰ son una constante en Godard aproximadamente desde *Pasión* (1982); cosa que me parece tiene una cierta lógica: en un periodo en el que se centra particularmente en la historia del cine, al incidir sobre la experiencia de la proyección y su carácter de misterio, se vuelve hacia referencias de tipo religioso. Esto no tendría por qué dar pie a complejas interpretaciones, dado que en Occidente la religión forma parte de la cultura y continuamente se toman motivos originariamente religiosos; tanto si se es creyente como si no, se habla de fe, encarnación, epifanía, milagro, etc., ya sea en términos figurados y coloquiales, como al nombrar ciertas cuestiones abstractas y/o espirituales, y es que ese vocabulario cristiano es un lugar común (por ejemplo, no pretenderán que se refiera al misterio aludiendo a los misterios de Eleusis). En el campo artístico esto se incrementa puesto que hay detrás toda una historia con gran abundancia de arte religioso. Si esta explicación es más bien obvia, habría que preguntarse por qué se le recrimina una “fe en las imágenes”; y, en otros casos, por qué se teoriza sobre la personal religiosidad de Godard³⁵¹. No es extraño que al iniciar el proyecto de una historia de las imágenes en movimiento muestre interés por la estrecha relación que durante siglos ha existido entre la Iglesia y las imágenes. Por otro lado, no son las religiosas las únicas referencias, hay muchos otros motivos, algunos tanto o más repetidos en los films de los últimos años, y no habría de despertar ni mayor ni menor recelo el que Godard compare la pantalla con el velo de la Verónica, que el que lo haga con la página en blanco de Mallarmé³⁵².

³⁵⁰ Sobre esto y lo que sigue véase el apartado de *REDENCIÓN*.

³⁵¹ Ni siquiera en su film más controvertido en este sentido, *Je vous salue Marie*, da muestras de personal religiosidad, sino más bien de un interés casi científico por uno de los misterios de la doctrina; parece que se haya olvidado el gran escándalo que esta película causó entre muchos sectores católicos, que acusaron a Godard de irreverencia y/o herejía (aunque no había sido esa la intención), y a buen seguro que les parecería una broma de mal gusto oír hablar de que Godard se está aproximando al catolicismo.

³⁵² Recordar que Godard utilizaba ambas comparaciones en *Scénario du film Passion* (1982).

En relación con esto, señalar que Rancière ha incidido particularmente en la asociación con el velo de la Verónica (véase por ejemplo, la entrevista publicada en la revista *Balthazar* n° 4, verano 2001); asimismo,

Sea expresado en unos términos o en otros, lo principal es la importancia que la imagen tiene para Godard, lo que sin duda queda reflejado en las *Histoire(s)*. En el capítulo 1B aparece una y otra vez la portada de un libro de Beckett, *L'image*³⁵³, un texto breve en el que se trata de la formación de una imagen, una alusión concisa al proceso al que Godard ha dedicado su vida, la creación de imágenes. Imágenes, que retomando la frase de Klee, más allá de reproducir lo visible por su condición fotográfica, hacen visible³⁵⁴. Dar a ver y hacer pensar es el principio al que obedece el trabajo de Godard, un objetivo que mantiene se puede alcanzar tanto desde la ficción como desde el documental³⁵⁵, por ambos caminos el arte del cine puede hacer ver.

En este sentido, decía Bergson: “Hay, en efecto, desde hace siglos, hombres cuya función es justamente ver y hacernos ver lo que no vemos naturalmente. Estos hombres son los artistas. ¿Qué intenta el arte sino mostrarnos en la naturaleza y en el espíritu, fuera y dentro de nosotros, cosas que no sienten explícitamente nuestros sentidos y nuestra conciencia?... El poeta es este revelador... Los grandes pintores son unos hombres a los cuales se eleva una visión de las cosas que ha llegado a ser o llegará a ser la visión de todos los hombres”.³⁵⁶ Habla de pintores, pero podría aplicarse también a algunos cineastas, por ejemplo, si ahora se

Rancière en un primer momento asoció las *Histoire(s)* a Mallarmé (Festival de Locarno 1995, véase “Face au cinéma et à l’Histoire”, *Le Monde* 6-Oct-1995) si bien después se desdijo afirmando lo contrario en su artículo “La sainte et l’héritière” (*Cahiers du cinéma* n° 536, jul.-ago. 1999).

³⁵³ Véase Beckett, Samuel, 1988, *L'image* (1956 en inglés, 1ª ed. en francés 1958), París, Minuit.

³⁵⁴ “El arte no reproduce lo visible; más bien lo hace visible.” Véase Klee, Paul, “Credo creador” (1920), en Chipp, Herschel B., 1995, *Teorías del arte contemporáneo*, Madrid, Akal, p. 201. [ed. or., *Theories of Modern Art*, University of California, 1968] Esta frase ya la citaba en *La Chinoise* y, en general, puede decirse que a Godard le gusta Klee como pintor, lo que ya se veía en *Le Petit Soldat*; de hecho, la primera versión del 1B incluía uno de los dibujos de ángeles de Klee.

³⁵⁵ En el 3B a propósito de la *Nouvelle Vague*, habla de la alianza entre la realidad y la ficción, y es que, sin duda, los jóvenes directores dejaron claro que no tenían por qué ser vías opuestas, y que a través de sus ficciones podían mostrar su mundo. Un ejemplo reciente es la parte del infierno de *Notre Musique* (2004), que Godard compone con imágenes reales y de ficción ya que con ambas se puede dar a entender.

³⁵⁶ Bergson, Henri, 1976, *El pensamiento y lo moviente* (1920-23), Madrid, Espasa-Calpe, pp. 125-126.

piensa en los años 60 rápidamente nos viene a la mente la imagen que dejaron los directores de la *Nouvelle Vague* de la juventud de su tiempo.

Según Benjamin, la historia se consolida en una imagen cuando una época se acaba. No una imagen sino una obra, *Histoire(s) du cinéma*, será la que muestre lo que fuera el cine cuando en un futuro éste se haya convertido en algo distinto o haya desaparecido. Cuando el cine no sea más que un sueño, gracias a esta obra serán las frágiles imágenes las que conserven su propia memoria y la de su siglo, salvando a sus fantasmas de un vacío que, sin embargo, les es tan próximo, como parece indicar esta cita de Blanchot en el último capítulo: *oui, l'image est bonheur, mais près d'elle le néant séjourne et toute la puissance de l'image ne peut s'exprimer qu'en lui faisant appel... il faut peut-être ajouter encore, l'image, capable de nier le néant, est aussi le regard du néant sur nous; elle est légère, et il est immensément lourd, elle brille et il est cette épaisseur diffuse où rien ne se montre* (sí, la imagen es felicidad, pero cerca de ella reside la nada y todo el poder de la imagen no puede expresarse más que llamándola... quizá hay que añadir aún, la imagen, capaz de negar la nada, es también la mirada de la nada sobre nosotros; una es ligera y la otra inmensamente pesada, una brilla y la otra es el espesor difuso en que nada se muestra)³⁵⁷.

³⁵⁷ Véase Blanchot, M. (1976), "El Museo, el Arte y el Tiempo" (1950), *op. cit.*, pp. 18-40.

INFANCIA (del Arte)

“El cine es la infancia del arte. Las otras artes son el arte adulto. Y el cine retomó las otras artes, pero a una escala popular, en estado de infancia.”³⁵⁸

Jean-Luc Godard

³⁵⁸ Entrevista a Godard en *Libération* (2-mayo-1980), véase “Alfred Hitchcock est mort” en Godard, J.-L. (1998), *Tome 1, op. cit.*, p. 412.

El feliz estado de infancia del cine aparece en las *Histoire(s)* como una edad dorada³⁵⁹ a la que Godard mira melancólico, ahora que, a causa de (lo que él ve como) sus irreparables faltas, se ha perdido para siempre³⁶⁰. Con esta obra, Godard estaría tratando de recuperar la belleza de aquel tiempo lleno de ilusiones, a la vez que muestra el recorrido que siguió el cine hasta su caída; para ello se remonta al origen, no como dato cronológico sino en el sentido que le daba Benjamin³⁶¹, como un torbellino que afecta continuamente a la comprensión del presente.

El cine aparece en las *Histoire(s)* como “heredero de la fotografía”³⁶², así lo llama en el 1B al tiempo que muestra a Zola con su aparato, dedicado a la que fuera su gran afición. Señala el cine como parte de los avances del siglo XIX, indicando algunos nombres de los que contribuyeron a lograr la imagen en movimiento como Reynaud, Demeny, Muybridge, Janssen, Cross, Edison; el cine habría sido el último logro del siglo de los inventos que se desarrollaría en el siguiente, según la fórmula de Godard: *c’est l’affaire du dix-neuvième siècle qui s’est résolue au vingtième siècle* (es el asunto del siglo diecinueve que se ha resuelto en el veinte). Sin embargo, deja caer sobre la fotografía la sombra de una duda mediante el juego de palabras *faux tographe*³⁶³. El cine no sólo va a recoger la técnica de captación de lo real, sino que, como la fotografía, nace, en

³⁵⁹ De hecho, en el capítulo 2A, titulado *Seul le cinéma*, Godard incluye al final unos versos de Ovidio referidos a la Edad de Oro. Para más detalles, véase el ANEXO.

³⁶⁰ Sobre la melancolía en las *Histoire(s)* en tanto que mirada a un fantasma que se desvanece véase Censi, Rinaldo, 1997, “Histoire(s) du cinéma-Lo splendore delle rovine”, *Cineforum* n° 366, pp. 12-17.

³⁶¹ “El origen, aún siendo una categoría plenamente histórica, no tiene nada que ver con la génesis. Por ‘origen’ no se entiende el llegar a ser de lo que ha surgido, sino lo que está surgiendo del llegar a ser y del pasar. El origen se localiza en el flujo del devenir como un remolino que engulle en su ritmo el material relativo a la génesis”. Véase Benjamin, Walter, 1990, *El origen del drama barroco alemán* (1928), Madrid, Taurus, p. 28

³⁶² Sobre lo que esto supone véase el apartado de *ARTE (Historia del)*.

³⁶³ Juego de palabras intraducible basado en la fonética francesa (este “falso-tógrafo” se pronuncia como *photographe/fotógrafo*), y que, por otra parte, ya se le ocurriera en su día a Degas, sobre esto véase el capítulo 1B en el ANEXO.

expresión de Godard, con “los colores del duelo”³⁶⁴; un blanco y negro que considera debido a la moral decimonónica, de cuya gran dosis de hipocresía el recién llegado cine hereda asimismo una pesada carga de “*bêtise*”.

Los resultados de los avances técnicos ya causaban reticencias en su época, así puede recordarse la virulencia con la que Baudelaire atacaba, no tanto la fotografía como el uso que de ella se hacía. “El amor a la obscenidad, que es tan vivaz en el corazón natural del hombre como el amor a sí mismo, no dejó escapar tan buena ocasión de satisfacerse”, decía Baudelaire, quien, pese a sus reparos, veía otras posibilidades más allá de la autocomplacencia pequeño burguesa; lo que él proponía era: “Que salve del olvido las ruinas colgantes, los libros, las estampas y los manuscritos que el tiempo devora, las cosas preciosas cuya forma va a desaparecer y que piden un lugar en los archivos de nuestra memoria.”³⁶⁵ Como si un siglo después hubiera recogido esta propuesta, Godard se sirve de los medios herederos de la fotografía para cumplir esta función, rescatar del olvido las luces y sombras de un cine a punto de desaparecer.

Por otra parte, y considero que en esto se asemeja al modo en que lo explicaba Malraux³⁶⁶, Godard entiende que el cine era la última de las artes, que venía a retomar aquellas que le habían precedido; pero, frente a éstas, el cine no era algo reservado a las élites³⁶⁷, todos podían tener acceso y entenderlo, el nuevo lenguaje que suponían las imágenes “era una nueva

³⁶⁴ “Mi idea es: “¿Por qué el cine se inventó en blanco y negro?” Se habría podido inventar en color, el color existía. Incluso cuando Niepce hizo su primera foto, todo el mundo sabía hacer color. A mi manera diría que a partir del momento en que se robaba a la vida su propia imagen, en que la representación era un robo, era necesario ‘llevar luto’. Entonces se ha inventado el cine en blanco y negro porque hacía falta llevar el luto de la vida”. Godard, Jean-Luc, “Le montage, la solitude et la liberté” (conferencia en la Fémis el 26-abril-1989), recogida en Godard, J.-L. (1998), tomo 2, *op. cit.*, p. 245.

³⁶⁵ Baudelaire, Charles, 1996, “El público moderno y la fotografía” (1859), en *Salones y otros escritos sobre arte*, *op. cit.*, p. 229-233.

³⁶⁶ La concepción de Malraux sobre la sucesión de las artes se explica en *ARTE (Historia del)*.

³⁶⁷ En este sentido, Bazin también consideraba que “el cine se nos manifiesta en efecto como el único arte popular en un tiempo en el que el mismo teatro, arte social por excelencia, no alcanza más que a una minoría privilegiada de la cultura o del capital.” Bazin, A. (2000), *¿Qué es el cine?*, *op. cit.*, p. 104.

manera –que nunca se había visto- de llamar a las cosas por su nombre, a lo que se añade que era amplia y popular puesto que necesitaba de público inmediatamente”³⁶⁸.

Nacimiento del cine que en las *Histoire(s)* queda emblemáticamente representado por *L'Arrivée du train en gare de la Ciotat*, las primeras imágenes que proyectaran los Lumière en la que fuera la sesión inaugural del 28 de diciembre de 1895. La conocida historia de que los Lumière no le veían mucho porvenir a su invento se recuerda con la frase *un art sans avenir* (un arte sin futuro)³⁶⁹, que se repite en el 1B. Godard no cree que tal frase fuera una condena, así dice en este capítulo: *on les a mal compris, ils disaient “sans avenir”, c’est à dire, un art qui donne et qui reçoit avant de donner, disons l’enfance de l’art* (se les ha comprendido mal, ellos decían “sin futuro”, esto es, un arte que da y que recibe antes de dar, digamos la infancia del arte). Entiende Godard que esta frase, citada normalmente como un juicio negativo, puede verse como una referencia al cine como arte del presente, arte que vivía su presente, que generosamente se daba a su presente, y que, en este sentido, era como un niño con todas las posibilidades ante sí³⁷⁰. Sin embargo, he de señalar que Godard además de repetir con cierta melancolía este “*sans avenir*”, le va a dar otro sentido, reforzando su planteamiento sobre que ese cine como arte de infancia pereció por las que considera son sus graves faltas. Esto puede verse tanto

³⁶⁸ Diálogo entre Jean-Luc Godard y Serge Daney (1988), véase “Godard fait des histoires”, en Godard, J.-L. (1998), *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard. Tome 2, op. cit.*, p. 165.

³⁶⁹ Ya en *Le Mépris* (1963) Godard usaba esta frase, (asimismo en un contexto referido a la muerte del cine), lo cual se recoge en el 1B. Véase este capítulo en el ANEXO para éste y los siguientes ejemplos.

³⁷⁰ Resulta muy significativo a este respecto este montaje que hace en el 1B: tras poner en rótulos los nombres de los pioneros que he citado antes, aparece una bella secuencia de *The Magnificent Ambersons* entre la que se intercala un retrato de los Lumière, que parecen así mirar a George y Lucy subiendo la escalera y comprobar los hermosos resultados que finalmente ha dado su invento. De esta manera, Godard parece recordar lo que en su día escribiera sobre Orson Welles, esto es: “Malditos seamos si olvidamos por un instante que ha sido el único junto con Griffith, uno en el mudo y otro en el sonoro, que ha puesto en marcha aquel maravilloso trenecito eléctrico en el que no creían los Lumière. Todos, siempre, le deberemos todo”. Véase “Orson Welles”, *Cahiers du Cinéma* n° 150-151 (1963-64), recogido en Godard, J.-L. (1998), *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard. Tome 1, op. cit.*, p. 251. Véase el capítulo 1B del ANEXO para más detalles sobre este fragmento.

en la manera en que introduce el tren de los Lumière³⁷¹, ya que hace una serie sobre trenes, en la que también recuerda los trenes a los campos de la muerte³⁷²; como en la repetición nada casual de este “sin futuro” en la serie sobre Gaumont³⁷³, al que presenta poco menos que como precedente de la televisión e interesado sólo en el espectáculo.

Otro aspecto a tratar es la relación que Godard establece entre el hecho de que el cine naciera mudo y el que haya sido el único arte verdaderamente popular. Según lo plantea, ver pertenecía a todos, la gente veía cosas de las que podía hablar normalmente, el montaje les permitía ver relaciones entre las cosas y entre las personas. Considera que el mudo pertenecía al público, que podía construirse su propio texto, y que, en cierto modo, el sonoro llegó como reacción a esa libertad que había; un sonoro que imponía modelos de la literatura y del teatro y que impidió el normal desarrollo de este arte en estado de infancia, que terminó por tener la televisión como descendiente³⁷⁴.

En esta misma línea, Godard ve la necesidad de hacer guiones como una imposición de la industria para controlar; como dice en el 2B: *l'invention du scénario, c'est un petit comptable de la mafia, il fallait mettre de l'ordre dans le désordre des trouvailles de Mack Sennett* (la invención del guión, es un pequeño contable de la mafia, hacía falta poner

³⁷¹ Cabe recordar que Godard ya había hecho antes una relectura crítica de las imágenes de los Lumière en una interesante secuencia de *Les Carabiniers* (1963) en la que asimismo planteaba las reacciones del público. Por otra parte, no es el único cineasta que se ha aproximado a los padres de su profesión, así por ejemplo, Renoir en el inicio de *Toni* (1934) retomaba la llegada del tren; citaré también el homenaje colectivo que varios directores hicieron con motivo del centenario en *Lumière et Cie.* (1995).

³⁷² Nótese que éste es otro ejemplo de lo que he señalado en varias ocasiones como estrategia típica de Godard, esto es, plantear una asociación en la que realiza un cambio de nivel (introduce un elemento de distinto orden basándose en una relación nominal o temporal), provocando así un efecto de choque.

³⁷³ Paradojas de la vida, es finalmente la Gaumont la que tiene la distribución de *Histoire(s) du cinéma.*

³⁷⁴ Véanse distintas explicaciones de Godard en Godard, J.-L. (1998), tomo 2, *op. cit.*, pp. 237, 247-48; y en Godard, J.-L. (1980), *Introducción a una verdadera historia del cine, op. cit.*, p. 182. Sobre el tema de la “nefasta llegada del sonoro” véanse también los apartados de *CONTROL (del Universo)* e *IMAGEN.*

orden en el desorden de los hallazgos de Mack Sennett)³⁷⁵. Asimismo cuestiona la exigencia de tener que contar historias al modo tradicional³⁷⁶, sobre lo que bromea en el 3A, le obligan a contar las historias que le prohibían de niño (*Ne raconte pas d'histoires mon petit / Raconte des histoires, mon grand*)³⁷⁷. No es que a Godard no le gusten las historias en sí, (esta obra al fin y al cabo está constituida por multitud de ellas), en contra de lo que está es del uso comercial que se hace de ellas, que es lo que obliga a que haya un argumento (convencional) a realizar bajo unas pautas determinadas; conocida es la anécdota del director explicando que él no se opone a que las películas tengan un principio un desarrollo y un final, pero que no tiene por qué ser necesariamente en ese orden. Respecto a este punto, encuentro que existe una cierta afinidad con la postura del cineasta y teórico Jean Epstein, varias veces citado en las *Histoire(s)*, el cual decía: “No hay historias. Nunca ha habido historias. No hay más que situaciones sin principio ni fin”.³⁷⁸

Piensa Godard que el cine podría haber sido el arte del siglo XX³⁷⁹. Rancière al analizar las *Histoire(s)*³⁸⁰ observa que la historia del cine se presenta como la de una cita fallida con la historia de su siglo. Según Rancière, esta obra plantea que el cine, quizá por ser un arte en estado de infancia, no ha sido consciente de sus posibilidades, no ha sabido apreciar el poder de sus imágenes y se ha dejado someter a las intrigas literarias; y, por otra parte, tampoco se ha hecho cargo del valor testimonial que estas

³⁷⁵ De manera muy parecida lo planteaba en *Scénario du film Passion* (1982), film que, por otra parte, supone plantearse cómo hacer un guión con imágenes

³⁷⁶ Como hiciera al inicio de *Tout va bien* (1972) o en *Passion* (1982) en la discusión con los productores.

³⁷⁷ Véase también cómo lo cuenta en “Ne raconte pas d'histoires” (conferencia de prensa en el Festival de Cannes 1990), en Godard, J.-L. (1998), tomo 2, *op. cit.*, p. 224.

³⁷⁸ Epstein, Jean, 1974, “Bonjour cinéma” (1921), en *Écrits sur le cinéma (tome 1: 1921-1947)*, París, Seghers, p. 87.

³⁷⁹ Entrevista a Godard publicada en *Actuel* n° 136 (oct. 1990), véase “La télévision fabrique de l’oubli” en Godard, J.-L. (1998), *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard. Tome 2, op. cit.*, p. 239.

³⁸⁰ Rancière, Jacques, 2001, *La Fable cinématographique*, París, Seuil, p. 217-237. También existe una traducción al castellano, véase *La fábula cinematográfica*, Barcelona, Paidós, 2005.

imágenes tenían y ha faltado a su responsabilidad con la historia. En este sentido, Daney comentaba que en Godard la cuestión central siempre ha sido el cine, sólo que Godard piensa cada vez más como cinéfilo melancólico, de modo que: “en las *Histoire(s)* la pregunta es: ¿por qué el cine –y sólo él- no ha salvado al siglo XX de la barbarie?” Interrogante con el que, decía Daney, “Godard no hace ningún reproche a los artistas en particular, o al público, sino un poco a todo el mundo. El reproche es el de no haber aprovechado el cine como único útil que hacía del acto de ‘ver’ una memoria y un proyecto”.³⁸¹

Las *Histoire(s)* serían (entre otras muchas cosas) el recorrido del cine desde los orígenes hasta que, tras las faltas cometidas, ya le fue imposible recuperar ese estado de infancia. Godard sitúa el final de este camino en el momento que surge la *Nouvelle Vague*, a la que considera se confundió con un renacimiento cuando no era sino un hermoso canto del cisne. Siguiendo las anteriores palabras de Daney, “ver” es la esencia de esta obra de memoria, cuyo carácter de proyecto es esencial³⁸². A través de todas esas historias se guardará memoria de lo que se vio, la cara esplendorosa del cine, su belleza, las aventuras que hizo vivir, los mundos que abrió al público; pero con ellas también se recordará lo que no se quiso ver³⁸³, el peligro de la guerra que Godard piensa que ya anunciaba el cine; y en último término, hará que se recuerde que el cine no estuvo cuando, según Godard, debía haber dado testimonio, el cine no vio lo que, más que nunca, tenía que haber dado a ver³⁸⁴.

³⁸¹ Daney, S. (ed. post. 1993), *L'Exercice a été profitable, Monsieur, op. cit.*, p. 369.

³⁸² Sobre la concepción de esta obra como proyecto, véase el apartado *WORK IN PROGRESS*.

³⁸³ La actitud ante la amenaza que presenta Godard considero que se parece bastante a este planteamiento de Merleau-Ponty: “Se dice que taparse los ojos para no ver un peligro es no creer en las cosas, no creer más que en el propio mundo particular; en realidad, es más bien creer que lo que es para nosotros es absolutamente, que un mundo que hemos logrado ver sin peligros carece de peligros”. Véase Merleau-Ponty, Maurice, 1970, *Lo visible y lo invisible*, Barcelona, Seix-Barral, p. 47. [ed. or., *L'Oeil et l'Esprit, Art de France* n° 1, ene. 1961/ París, Gallimard, 1964]

³⁸⁴ Sobre esto véase el apartado de *REDENCIÓN*.

Este recorrido, desde el sueño del cine antes de que existiera hasta su posterior caída, queda figurado por la lectura de gran parte del poema de Baudelaire *Le Voyage*³⁸⁵, que se hace, no por azar, en el capítulo 2A titulado *Seul le cinéma*. Para Godard estos versos suponen un anuncio del cine: “Comprendí que Baudelaire, de hecho, en el momento en el que escribió ese poema no lo hizo por casualidad y que describía el cine... En un momento dice ‘pasar sobre nuestros espíritus, tendidos como una tela, vuestros recuerdos con sus horizontes enmarcados’, claro que sí, también es la pantalla de cine; él nunca lo había visto, pero lo había anticipado, por decirlo de algún modo. Por eso hice que Michel Piccoli recitara de nuevo el poema, cuando realizamos con Anne-Marie Miéville *2x50 ans de cinéma français*³⁸⁶.. O que lo anunciaba Charles Cros... incluso un poema de Cros que se titulaba *Le Collier des griffes* (El collar de uñas) anunciaba el cine... Cros no es un cualquiera en relación al cine, inventó y teorizó, forma parte de los inventores del cine de esa época; y después, para arrastrar el rollo de película, se utilizó la palabra uñas, podrían haberse llamado dientes, pero se las llamó uñas, así que *Le Collier des griffes* anunciaba la película perforada”³⁸⁷.

Una idea, la del deseo de cine, que refuerza al introducir antes del poema una curiosa historia que ya hacía aparecer en *Les Enfants jouent à la Russie* (1993) sobre los orígenes de la proyección. Según cuenta, habría sido un oficial de ingenieros del ejército de Napoleón preso en Moscú quien, con sus conocimientos de geometría, habría iniciado la aplicación mecánica de la proyección que, con el deseo de proyectar figuras sobre una pantalla, habría llevado a la invención de la proyección cinematográfica³⁸⁸.

³⁸⁵ Baudelaire, Charles, 1995, *Le Voyage* (1859), en *Las flores del mal* (1861), traducción de Luis Martínez de Merlo, tercera edición, Madrid, Cátedra, pp. 482-495. Recordar que este poema era el que leía repetidamente la niña de *Le Livre de Marie* (1983) de Anne-Marie Miéville.

³⁸⁶ Film, encargo del British Film Institute, que realizaron en 1995 con motivo del centenario del cine.

³⁸⁷ Godard, J.-L.; Ishaghpour, Y. (2000), *Archéologie du cinéma et mémoire du siècle*, op. cit., pp. 45-46.

³⁸⁸ Véase cómo lo expone en el capítulo 2A del ANEXO. Ante las dudas sobre la veracidad de esta anécdota, declara: “Es divertido, hay críticos que me acusan de que es un invento, pero lo saqué de un

Para acentuar la idea de infancia, el poema *Le Voyage* es leído por Julie Delpy, a la que se le dio un aire de niña aburrída. La lectura, que supone un momento de gran lirismo, se acompaña de distintas músicas e imágenes, entre las cuales hay destacadas pinturas que aluden al tema del viaje, y también preludian su fin, como la marina de Turner *Entierro en el mar*³⁸⁹ o *La isla de los muertos* de Böcklin³⁹⁰.

El viaje se inicia, como dicen los versos: *un matin, nous partons, le cerveau plein de flamme, le coeur gros de rancune et de désirs amers, et nous allons suivant le rythme de la lame berçant notre infini sur le fini des mers...* (Una mañana, partimos, el cerebro lleno de llamas, el pecho henchido de rencor y deseos amargos, y nos vamos siguiendo el ritmo de las olas sobre el finito mar meciendo un infinito). En tanto, se ven imágenes de *The Night of the Hunter*, de la huida de los niños, secuencia que Godard ralentiza resaltando su belleza. Al insertar esta película, una de las más destacadas obras que se haya hecho sobre la infancia³⁹¹, se da una poética visión de la inocencia amenazada por una falsa figura del padre; siendo este viaje en barca una suerte de viaje iniciático con el que aprender a enfrentarse al peligro, la mentira y la decepción.

Los versos que de modo más claro pueden entenderse como anuncio del cine dicen: *nous voulons voyager sans vapeur et sans voile! Faites, pour égayer l'ennui de nos prisons, passer sur nos esprits tendus comme une toile, vos souvenirs avec leur cadre d'horizon* (¡Queremos

libro sobre la historia de las matemáticas... Poncelet fue efectivamente un oficial del cuerpo de ingenieros prisionero en Rusia, y el resto nos lo podemos imaginar. Porque todos los prisioneros, salvo los que son torturados, 'se evaden' pensando. Para sobrevivir hacen gimnasia y los intelectuales hacen, en su cabeza, los libros o las teorías que escribirán cuando salgan de prisión." Godard, J.-L.; Ishaghpour, Y. (2000), *Archéologie du cinéma et mémoire du siècle*, op. cit., p. 44.

³⁸⁹ J. M. W. Turner, *Paz. Entierro en el mar* (1842); en este cuadro Turner recogía el entierro marítimo de su amigo el pintor David Wilke.

³⁹⁰ Arnold Böcklin, *La isla de los muertos* (1880).

³⁹¹ Además de este film, cabe señalar que al principio del capítulo 2A aparece una imagen de *Moonfleet* (cosa que tampoco es de extrañar que sea durante la entrevista con Daney, ya que el crítico apreciaba particularmente este film); película que, junto a la de Laughton, sea probablemente de las más notables en cuanto a tratar la relación de un niño con la figura del padre, ya sea real o adoptado.

viajar sin vapor y sin velas! Haced, para distraer el hastío de nuestras prisiones, pasar sobre nuestros espíritus tensos como una tela vuestros recuerdos con su marco de horizonte).

Esta idea de proyección es esencial para Godard, y de hecho, en este capítulo afirma que la gran historia es la del cine, porque *elle peut se projeter, les autres ne peuvent que se réduire* (se puede proyectar, las otras no pueden sino reducirse). La importancia que da a la proyección encuentro que tiene dos razones. Una es evidente, es lo que hizo que el cine fuera tal, me explico: frente a los otros pioneros de la imagen en movimiento, una de las cosas que distinguen sustancialmente a los Lumière es haber decidido que había que proyectar en una gran pantalla y en público; pequeñas “películas” ya estaba haciendo Edison, pero las pasaba en aparatos con visores unipersonales, probablemente porque creía que así obtendría más beneficios. La otra es que la pantalla y lo que ésta conlleva, la experiencia colectiva, es una de las principales diferencias entre el cine y la televisión, y dada la animadversión de Godard por esta última, no parece extraño que incida precisamente en un aspecto en el que el cine se separa claramente³⁹².

Siguiendo con el poema, cuando son preguntados los viajeros cuentan todas las maravillas que han visto, y mientras las describen van a aparecer imágenes de directores como Chaplin, Mizoguchi, o Antonioni, a los cuales Godard tiene por grandes maestros, y que representarían lo mejor que diera el cine durante “su viaje”. Pero no sólo hay maravillas, el viaje termina por conducir a otras cosas: *pour ne pas oublier la chose capitale, nous avons vu partout et sans l'avoir cherché, du haut jusqu'en bas de l'échelle fatal, le spectacle ennuyeux de l'immortel péché...* (para no olvidar la cosa capital, hemos visto por todas partes y sin haberlo buscado, de lo

³⁹² La crítica a la televisión se trata principalmente en los apartados de *IMAGEN* y *RESISTENCIA*.

alto hasta lo bajo de la escala fatal, el aburrido espectáculo del inmortal pecado). El viaje decae, como pasó con el cine, y el espectáculo deviene algo aberrante, como lo es la asociación que en ese momento hace de una imagen pornográfica con la de unos prisioneros de un campo de concentración.

Triste final para un cine que, según lo plantea Godard en esta obra, había nacido como un arte que puede llegar a ser incluso la vida misma. Una idea que expone largamente en el 4B: *montage attractif des idées sans points de suspension, nous ne sommes pas dans un roman policier... le cinéma c'est autre chose, et d'abord la vie, ce qui n'est pas nouveau, mais difficile de parler, on ne peut guère que la vivre et la mourir... la vie c'est le sujet avec le scope et la couleur comme attributs...*³⁹³ (montaje atractivo sin signos de puntuación, no estamos en una novela policíaca... el cine es otra cosa, y en primer lugar la vida, lo que no es nuevo pero es difícil hablar de ella, apenas se puede vivirla y morir... la vida es el sujeto con el scope y el color como atributos). Ésta sería la mayor belleza de un cine que, sin embargo, como indica en el 1B, acabaría convirtiéndose en una parte de la industria de los cosméticos: de imitar el movimiento de la vida pasaría a factoría de máscaras mortuorias.

Cabe señalar que este lamentable desenlace, Godard ya lo anuncia en la overtura de las *Histoire(s)*, en la que hace figurar la cita apócrifamente atribuida a Bazin, *Le cinéma substitue à notre regard un monde qui s'accorde à nos désires*³⁹⁴ (el cine sustituye para nuestra mirada

³⁹³ Se trata del texto "Pierrot mon ami" que Godard escribió para el estreno de *Pierrot le Fou* (1965) y fue publicado en *Cahiers du Cinéma* n.º 171 (oct. 1965); véase "Pierrot mon ami" en Godard, J.-L. (1998), *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard. Tome 1, op. cit.*, pp. 259-263.

³⁹⁴ Con esta cita empezaba *Le Mépris* (1963), que era ya una película sobre la muerte del cine. En realidad no es una frase de Bazin, sino que procede de un artículo de Michel Mourlet, "Sur un art ignoré", *Cahiers du Cinéma* n.º 98, ago. 1959. p. 34. En este artículo, posterior a la muerte de Bazin, decía Mourlet: "Puisque le cinéma est un regard qui se substitue au nôtre pour nos donner un monde accordé à nos

un mundo acorde con nuestros deseos); una frase que, dadas las imágenes que la acompañan, hace pensar en cómo estos deseos fueron acomodándose a la sociedad del espectáculo. Al rodear estas palabras de distintas alusiones fáusticas (el conjuro de Fausto del film de Murnau, la muy atractiva Cyd Charisse en *The Band Wagon* -musical que trataba de cómo poner en escena un Fausto modernizado-, y las notas que sonarán poco después de la Sinfonía *Fausto* de Listz), parece plantear metafóricamente que el cine acabaría por vender su alma.

Las ilusiones perdidas en un gran mercado de la mentira, como Brecht decía de Hollywood; en este sentido, Godard iguala la Mosfilm y la propaganda soviética con un Hollywood que presenta como Babilonia opulenta, ambos aparecen como *usine de rêve* (fábrica de sueños), la denominación que diera al cine Ilya Ehrenburg. Esta progresiva degradación del cine en función de la propaganda o del sistema capitalista, llevaría consigo que, en esta subordinación de intereses, se terminara por entorpecer el trabajo de grandes maestros como Welles o Eisenstein. A todas aquellas películas que nunca llegaron a terminarse les dedica Godard un apartado, en el que recuerda films inacabados como *The Merchant of Venice* o *Bezhin lug*; si valora especialmente estas obras, no es sólo porque podrían haber sido magníficas, sino porque, además, al quedar como proyectos, no se convertirían en otros productos del mercado. Por otra parte, puede decirse que estos proyectos son elementos en estado virtual, que al no haber sido realizados, han tenido una existencia *in absentia*, y que ahora se actualizan al ser integrados en las *Histoire(s)*³⁹⁵.

désirs...” (Puesto que el cine es una mirada que substituye a la nuestra para darnos un mundo acorde a nuestros deseos, se posará sobre rostros, cuerpos radiantes o asesinados pero siempre bellos, de esta gloria o de este desgarrar que da testimonio de una misma nobleza original, de una raza elegida que con entusiasmo reconocemos nuestra, última avanzada de la vida hacia el dios.”)

³⁹⁵ Me remito aquí a la articulación actual/ virtual/ realizado que planteaba Greimas; véase Greimas, A. J.; Courtés, J. (1990), *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*, op. cit., pp. 29, 331, 437.

Pero estos no son los únicos motivos para considerar que el cine está acabado; la conclusión del viaje del cine, de ese deseo de proyección y aventura, llega como consecuencia de lo que Godard considera su gran falta por omisión: no haber cumplido su tarea al no haber dado testimonio del horror de los campos de exterminio. Esto es lo que expone Godard cuando en el 3A, pasa de hablar de un precedente a indicar su punto final; así, tras explicar su idea de que el cine, en tanto que creador de formas, nace ya con la pintura moderna, es decir, con Manet, -reflexión que introduce acompañada de la música que, no casualmente suena intermitentemente en ese capítulo, las *Kinderszenen* de Schumann³⁹⁶, en referencia al estado infantil del arte que era el cine-, pasa a señalar: *que le cinéma soit d'abord fait pour penser on l'oubliera tout de suite... la flamme s'éteindra définitivement à Auschwitz* (que el cine estuviera en primer lugar hecho para pensar se olvidará enseguida... la llama se apagará definitivamente en Auschwitz). Con esta manera un tanto abrupta de expresarlo, Godard resume la idea de caída, de pérdida de un estado de infancia lleno de posibilidades que pasa a convertirse en un pasado ideal, cuando el cine *n'était pas à l'abri du temps, il était l'abri du temps* (no estaba al abrigo del tiempo, era el abrigo del tiempo)³⁹⁷.

El cine se traicionó a sí mismo, falló a su siglo, y, no obstante, en las *Histoire(s)* se va a mostrar la inocencia de las imágenes en movimiento. Godard apoya esta fe en la imagen en referencias al cristianismo: “La religión forma parte de la Historia. Y la religión cristiana en particular ha estado muy ligada a la filosofía de la imagen... He tomado una bella frase

³⁹⁶ En el ANEXO detallo las escenas de las *Kinderszenen* que utiliza en concreto. Cabe destacar que suena la primera de ellas, titulada “De lejanas tierras y hombres”, lo que puede ponerse en relación con esta idea del viaje, y que en el momento que Godard toma la palabra para hacer esta reflexión sobre la pintura de Manet, se escucha la última de las escenas titulada “El poeta habla”, identificándose así Godard como poeta.

³⁹⁷ Palabras de Blanchot citadas en el 4B; véase Blanchot, M. (1976), “El Museo, el Arte y el Tiempo” (1950), *op. cit.*, p. 38.

de Wittgenstein, cambiando cristianismo por cine: “Tú tienes ahí una historia, cree en ella, suceda lo que suceda.” Además, el cine ha inventado el *happy end* y la Biblia el *happy beginning*, ¿no?”³⁹⁸. Será a través de la imagen, como ofrezca al cine una promesa de redención con palabras sacadas de la *Carta a los corintios* de San Pablo: *L’image viendra au temps de la résurrection*³⁹⁹.

Si bien le concede esta esperanza a un cine voluble e irresponsable, no es sino sometiéndolo antes a un interrogatorio que, siendo el cine un arte popular, se compone de las tres preguntas que hiciera Sièyes al Tercer Estado⁴⁰⁰: *Qu’est-ce que le cinéma? Rien / Que veut il? Tout / Que peut il? Quelque chose* (¿Qué es el cine? Nada/ ¿Qué quiere? Todo/ ¿Qué puede? Alguna cosa). Tres interrogantes cuyo sentido intensifica mediante las imágenes que aparecen al tiempo: el cine no es nada, meras sombras frente a la muerte, frente al dolor, y así el llanto inconsolable ante unos cadáveres, la tortura de *Roma, città aperta*; lo querría todo, dominar el mundo, como, según Godard, hizo Hitchcock, de ahí que ese “todo” se acompañe de la imagen de los niños huyendo en *The Birds*; pero sólo puede lograr algo, alcanzar unos instantes de belleza, de emoción, que quedan representados por la imagen de una joven revolucionaria del *Napoléon* de Gance.

³⁹⁸ Entrevista a Godard “Des traces du cinéma”, *Positif* n° 456, feb. 1999, p. 55.

³⁹⁹ Para ampliar esta cuestión véase el apartado de *REDENCIÓN*.

⁴⁰⁰ Emmanuel Sièyes (1748-1836) fue un personaje relevante en el contexto de la Revolución Francesa. Junto con Lafayette, Mirabeau y otros ilustrados estuvo en el llamado partido de los patriotas, y su mayor celebridad viene del escrito titulado *El Tercer Estado* (en referencia al estado llano, que pasaría a asumir esta denominación) que se repartió antes de los Estados Generales y en el que planteaba estas preguntas. Posteriormente promovió la creación de la Asamblea Nacional, pero sus ideas constitucionales no tuvieron eco. En 1792 formó parte de la Convención, votando a favor de la muerte de Luis XVI. Desaparece después, reapareciendo con la reacción de Termidor, tras la que es elegido miembro de la Junta de Salvación Pública, aunque siguió sin tener éxito su defensa de la constitución. Rechazó algunos cargos públicos, y más tarde participó en el golpe de Estado del 18 de Brumario. Con Napoleón fue cónsul y conde del Imperio, teniendo que irse al exilio entre 1816 y 1830.

Es sólo un poco lo que puede el cine, pero es por ello, por lo que tiene de arte, que es posible ligarlo al histórico arte de las imágenes, la pintura. Así, ante el desastre de la guerra, Godard se remitirá a la pintura como ejemplo a seguir⁴⁰¹; según lo presenta, será el modelo para mantener una actitud de respeto, con la que *le seul art qui a été véritablement populaire retrouve la peinture, c'est à dire l'art, c'est à dire ce qui renaît dans ce qui a été brûlé* (el único arte que ha sido verdaderamente popular reencuentra la pintura, es decir, el arte, es decir, aquello que renace de lo que se ha quemado). Con esta frase de Malraux expresa una posibilidad de resurgir, que asimismo refleja en imágenes pasando de una madre sufriente como es Margarita en *Faust* a una feliz Virgen de Grünewald⁴⁰².

De modo que, tras señalar repetidamente los errores que acabarían con el cine, Godard encuentra una doble manera si no de salvarlo, al menos de revalorizarlo. Por una parte le concede esa poética promesa a la que me he referido, y por otra, y de manera no menos poética, hermana al cine con la pintura. Este acto tiene lugar en un bello pasaje del 4A en el que Alain Cuny lee un texto de Élie Faure⁴⁰³, que originalmente era sobre Rembrandt, pero en el que se ha cambiado el sujeto por “*le cinéma*”. Esta relación fraternal con la pintura queda asimismo reflejada con la serie *L'artiste*, en la que parte de un pintor, el autorretrato de Pierre Bonnard⁴⁰⁴, para destacar algunos directores como Robert Bresson, Fritz Lang, sus compañeros de generación François Truffaut, Jacques Rivette y Eric Rohmer, y otros más

⁴⁰¹ *Ce qu'il y a de cinéma dans les actualités de la guerre ne dit rien, il ne juge pas, jamais de gros plan, la souffrance n'est pas une star, ni l'église incendiée, ni le paysage dévasté/ l'esprit de Flaherty et celui d'Epstein ont pris la relève, et c'est Daumier et c'est Rembrandt avec son terrible noir et blanc/ peu de panoramiques, une plongée peut-être, mais c'est parce qu'une mère pleure l'enfant assassiné* (Lo que hay de cine en los noticiarios de guerra no dice nada, no juzga, jamás un primer plano, el sufrimiento no es una estrella, ni la iglesia incendiada, ni el paisaje devastado/ el espíritu de Flaherty y el de Epstein han tomada el relevo, y es Daumier y es Rembrandt con su terrible blanco y negro/ pocas panorámicas, un picado tal vez, pero es porque una madre llora al hijo asesinado). Véase el capítulo 1A en el ANEXO.

⁴⁰² M. Grünewald, *Alegoría de la Natividad - Altar de Isenheim* (1515).

⁴⁰³ Véase Faure, É. (1991), *Historia del arte. 4, op. cit.*, pp. 89-109. Sobre la influencia de Élie Faure véase el apartado de *ARTE (Historia del)*.

⁴⁰⁴ Pierre Bonnard, *Autorretrato con barba* (1920-25).

jóvenes como Rainer W. Fassbinder y Philippe Garrel, hasta llegar al que Godard considera el más grande creador de formas del siglo XX, Alfred Hitchcock, con el que ese “*quelque chose*” que puede hacer el cine pasa a ser “*le contrôle de l'univers*”.

Si Godard trata de darle una esperanza al cine o de relacionarlo con su antepasado más ilustre es porque piensa que no hay solución, que ese mágico estado de infancia inicial está irremediablemente perdido. Quizá la *Nouvelle Vague* fue el último momento en que podría haberse recuperado, y lograr que el cine volviera a ser un arte verdaderamente popular. Tal y como lo presenta Godard, la *Nouvelle Vague* surgió a mitad del siglo, consciente de la historia del cine que heredaba, y dispuesta a cambiar las cosas, a hacer posible un sueño que en las *Histoire(s)* se refleja con imágenes de una gaviota de Marey que parece saludar a Léaud en la playa. El capítulo 3B se centra en la que fuera su generación, pero se titula *Une vague nouvelle* (una vaga ola/ una vaga noticia), según la idea de Godard de que lo que creyeron que era una gran ola, fue sólo vaga. Pasados los años se replantea aquel tiempo: “Yo pensaba que la *Nouvelle Vague* era un principio y que todo iba a continuar. Ahora, creo que era la puerta que se cerraba. Y no nos dimos cuenta”.⁴⁰⁵

Las intenciones revolucionarias de entonces quedan representadas al confrontar el Sermón de la Montaña de *Il Vangelo secondo Matteo* con la persecución de *Touchez pas au grisbi*⁴⁰⁶; los viejos mafiosos frente al

⁴⁰⁵ Entrevista a Godard en *Le Nouvel Observateur* (10-mayo-1989), véase “Week-end avec Godard” en *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard. Tome 2, op. cit.*, p. 181.

⁴⁰⁶ Éste es un buen ejemplo de una de las estrategias que Godard utiliza con mayor frecuencia en las *Histoire(s)*, y que consiste en combinar imágenes de obras distintas estableciendo nuevas relaciones y creando así nuevos sentidos. Hay que señalar que además de la contraposición de contenidos, Godard está asociando aquí películas de generaciones sucesivas: *Touchez pas au grisbi* es un film de 1954 de Jacques Becker, e *Il Vangelo secondo Matteo* es un film de 1964 de Pier Paolo Pasolini. Aunque con las imágenes hace una confrontación de lo viejo con lo nuevo, Becker es una figura intermedia entre la *Nouvelle Vague*

Cristo airado de Pasolini, al que se oye decir “yo no vengo a abolir nada, mas al contrario a llevarlo a su perfección”. Así sucedía con la *Nouvelle Vague*, querían renovar no destruir, porque conocían y amaban el cine querían sacarlo de su anquilosamiento; ése es el espíritu que se desprende de las encendidas palabras que escribiera Godard cuando la primera película de Truffaut fue seleccionada para el festival de Cannes, decía entonces: “Cada vez que vemos vuestros films, los encontramos tan malos, tan lejos, estética y moralmente, de lo que esperábamos, que casi sentimos vergüenza de nuestro amor al cine. Nosotros no podemos perdonaros no haber filmado nunca chicas como las que nos gustan, chicos como los que nos cruzamos todos los días... Resulta que hoy nosotros hemos obtenido la victoria. Son nuestros films los que van a Cannes... Y el año que viene será lo mismo... Quince películas nuevas, valientes, sinceras, lúcidas, bellas, obstruirán otra vez el paso a las producciones convencionales. Puesto que, si hemos ganado una batalla, la guerra no ha terminado todavía”.⁴⁰⁷

Resultan casi conmovedoras estas grandes esperanzas cuando ahora sería difícil reunir en un masivo Festival de Cannes, no ya quince, siquiera cinco películas que reunieran tales características. Tenía razón Godard al decir años después: “En aquel tiempo la magia existía aún.”⁴⁰⁸; pero las ilusiones no duraron mucho, la “buena nueva” fue efímera, la ley de la gran industria fue más fuerte, como señala al final del 3B, *notre seule erreur fut alors de croire que c'était un début*⁴⁰⁹, *que Stroheim n'avait pas été assassiné, que Vigo n'avait pas été couvert de boue* (nuestro único error fue

y sus mayores, siendo el enlace directo entre Jean Renoir y los jóvenes cineastas (que, frente a los furibundos ataques contra otros era de los escasos directores franceses que defendían en sus críticas).

⁴⁰⁷ Godard, J.-L. (1998), “Truffaut représentera la France à Cannes avec *Les 400 coups*” (*Arts* n° 719, 1959), en *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard. Tome 1, op. cit.*, p. 195.

⁴⁰⁸ Prólogo a la edición de la *Correspondencia* de Truffaut (1988); recogido en Godard, J.-L. (1998), *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard. Tome 2, op. cit.*, p. 211.

⁴⁰⁹ Se trata de una alusión al grito de protesta que hizo célebre Mayo del 68, “*Ce n'était qu'un début, continuons le combat!*”, con lo que incide en la idea de las frustradas aspiraciones revolucionarias de la *Nouvelle Vague*.

entonces el de creer que era un comienzo, que Stroheim no había sido asesinado, que a Vigo no le habían cubierto de barro). La *Nouvelle Vague* aparece como una promesa truncada, como da a entender la bella sobreimpresión de la carrera de *Les 400 coups* con la huida sin esperanzas de *You Only Live Once*. Del mar que ansiaba Antoine Doinel se acaba llegando al cuerpo muerto de Cordelia en la playa, escuchándose procedente de *King Lear: She's gone for ever. I know when one is dead, and when one lives* (Ella se ha ido para siempre, yo sé cuando alguien está muerto y cuando vive). Terminaron los sueños de la *Nouvelle Vague*, y con ellos, una manera de entender el cine.

Con las *Histoire(s)* Godard crea una obra que guardará la memoria de lo que fuera un arte en estado de infancia, de su esplendor y posterior miseria. Una infancia del arte que queda como aquel tiempo lleno de belleza y posibilidades que Godard recupera poéticamente; un *temps retrouvé* al que mira melancólico haciendo suyo el anhelo del Virgilio de Broch: *ô retour au pays natal! Retour de celui qui n'a plus besoin d'être un invité!... impossible de restaurer la douceur où nous avons enfoui notre visage afin que notre vision ne s'en transforme pas en un simple hasard, où tout était à nous, quand tous nous fut rendu rien n'était transitoire... ô retour au pays natal... (¡Oh retorno al país natal! ¡Retorno de quien ya no necesita ser un invitado!... imposible restaurar la dulzura en la que habíamos escondido nuestro rostro a fin de que nuestra visión no se transformara en un simple azar, en la que todo era nuestro, cuando todo nos fue dado nada era transitorio... ¡oh, retorno al país natal!)*⁴¹⁰.

⁴¹⁰ Véase Broch, H. (2000), *La muerte de Virgilio* (1945), *op. cit.*, p. 207.

MEMORIA

“El recuerdo es el único paraíso del que no podemos ser expulsados.”⁴¹¹

Arthur Schnitzler

⁴¹¹ Esta frase era citada en *Nouvelle Vague* (1990), y asimismo Godard la ha repetido en declaraciones como en la conferencia de prensa del Festival de Cannes de 1990 (véase “Tout ce qui est divisé m’a toujours beaucoup touché...”, en Godard, J.-L. (1998), *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard. Tome 2, op. cit.*, p. 202).

Como ya se ha indicado, una de las referencias clave para las *Histoire(s)* es *Clio* de Charles Péguy⁴¹². En este libro, Péguy establece una interesante serie de diferencias entre historia y memoria. Mientras que relaciona la historia con la función de registro, la memoria queda identificada con lo que denomina “*vieillissement*” (envejecimiento). La historia, dice, es paralela al acontecimiento, por tanto se desliza sobre él; por contra, la memoria es perpendicular, es central y axial al hecho, se sumerge en él. De lo que sigue que la historia se ocupa del acontecimiento pero nunca entra en él, y, en cambio, la memoria, no se ocupa siempre del acontecimiento, pero siempre está en su interior.

A partir de esta contraposición, en que la historia queda como una aproximación fría al pasado, Péguy hace otras apreciaciones sobre la relación que se tiene con ambas. Considera que, para saber de su historia, la gente quiere respuestas de tipo histórico y que les sería muy embarazoso ser respondidos en términos de memoria, ya que esto supondría implicarse, y adentrarse en uno mismo es el gran terror del hombre. Según Péguy: “Prefiere conocerse exteriormente, geográficamente, topográficamente, cronológicamente, históricamente a una distancia que cree que es la misma que la interior, pero que no es sino una distancia exterior... Prefiere trabajar sobre el plano, que trabajar sobre el terreno. Es menos cansado y se convence de que llega a lo mismo. E incluso que es mejor, puesto que es más claro, puesto que está más cómodo. Y si es necesario dirá que es más real. Entonces, en lugar de hundirse en la memoria, apela a sus recuerdos. A una rememoración orgánica prefiere una narración histórica. El hombre preferirá siempre medirse que verse”.⁴¹³

⁴¹² Para otras consideraciones sobre esta obra véase el apartado de *HISTORIA*.

⁴¹³ Péguy, C. (1956), *Clio* (1909), *op. cit.*, pp. 285-286.

Estos planteamientos pueden servir para señalar cómo las *Histoire(s)* se sitúan del lado de la memoria. Dice Godard de su obra que “el conjunto es un ensayo novelado, una ecografía cinematográfica de la historia”⁴¹⁴, una idea bastante parecida a la de Péguy de rememoración orgánica. Lejos de una actitud distante, Godard entra de lleno en los hechos, involucrándose personalmente. Esta implicación se manifiesta de distintas maneras, empezando por su presencia constante en los capítulos, ya sea apareciendo él mismo (su imagen, su voz) o sus películas (confrontando su filmografía a la historia del cine), y asimismo al poner en juego sus gustos y preferencias a la hora de elegir y disponer los materiales⁴¹⁵. De un índice tal de subjetividad no puede esperarse obtener información precisa, pero tampoco era ésta la intención que se perseguía, y lo que se pierde en exactitud se gana en emoción.

Con las *Histoire(s)*, Godard no trata de hacer otro manual de historia, no le interesan las listas de datos, lo que quiere es que se guarde memoria de un cine que expira. De modo que cuando en las entrevistas le dicen que se ha tomado ciertas libertades para hacer su historia del cine, Godard responde de modo bergsoniano que “hay un derecho de memoria, no hay ningún deber de la memoria”⁴¹⁶. Da la impresión de que, al plantearse esta obra, su autor ha tenido presentes las palabras de Bergson: “La memoria no es la facultad que clasifica los recuerdos en un cajón o que los inscribe en un registro”⁴¹⁷. Hacer un minucioso informe de la cinematografía tampoco garantizaría que su recuerdo perdurase, los archivos se destruyen y, por el contrario, “lo que queda lo fundan los poetas”⁴¹⁸.

⁴¹⁴ Véase “Jean-Luc Godard-La légende du siècle”, *Les Inrockuptibles* nº 170, oct. 1998, p. 20.

⁴¹⁵ Sobre esto véase la relación que hago con la figura del *bricoleur* en el apartado de *MONTAJE*.

⁴¹⁶ Entrevista de Alain Bergala a Godard (1997), véase “Une boucle bouclée” en Godard, J.-L. (1998), tomo 2, *op. cit.*, p. 32. Esta idea también se menciona en *Éloge de l'amour* (2001).

⁴¹⁷ Bergson, Henri, 1973, *La evolución creadora* (1907), Madrid, Espasa-Calpe, p. 18.

⁴¹⁸ Véase Hölderlin, Friedrich, 2002, *Andenken* (1803), en *Antología poética*, traducción de Federico Bermúdez Cañete, Madrid, Cátedra, p. 229.

Cuenta la leyenda que el arte de la memoria tiene su origen en un poeta griego, que se salvó de una desgracia acaecida a sus compañeros de banquete, cuyos cadáveres pudo identificar al recordar el sitio en que estaban sentados⁴¹⁹. De alguna forma, las *Histoire(s)* se pueden ver como un recordatorio del lugar que ocupaba el cine: en la vida de las gentes, en la historia del arte, y qué lugar podía haber tenido en su siglo. Godard lo explica con una comparación: “Mi idea es la de decir: ahí está, esto era el cine. De hecho se ve, todavía se puede proyectar, es como cuando Schliemann descubrió las ruinas y dijo: ‘Bien, Troya debió suceder allí’.”⁴²⁰ Desde el punto de vista del rigor científico, no era el lugar exacto el que encontró Schliemann, pero él es quien le dio un espacio al mito. Así también, Godard crea esta obra como un lugar para ese cine que considera que no es *ni un art ni une technique, un mystère* (ni un arte ni una técnica, un misterio). Un espacio en que las imágenes cuentan qué sitio han tenido, donde se alberga tanto la memoria de los errores como la de los grandes maestros. Y hablo así, en términos espaciales⁴²¹, puesto que considero que de eso se trata, de un espacio poético creado mediante el montaje, en el que la superposición, confrontación y yuxtaposición de elementos diversos conforma una red, un tejido complejo en el que se van hilando esos recuerdos, que no son sólo de las películas en sí, sino de la relación que tuvo el cine con su tiempo, y de la relación de Godard con el cine, y a través de él, con la historia.

⁴¹⁹ La anécdota recogida por Cicerón en *De Oratore* cuenta que Scopas, un noble de Tesalia, dio un banquete al que invitó al poeta Simónides de Ceos, el cual hizo elogio de su huésped con un poema en el que había una parte dedicada a Cástor y Pólux. Scopas entonces le dijo que sólo le pagaría la mitad y el resto que se lo dieran los dioses gemelos. Avanzada la noche, se avisó a Simónides de que dos jóvenes le esperaban fuera. Allí no había nadie, pero mientras salía se desplomó el tejado, muriendo aplastados los otros comensales. El poeta pudo ayudar a reconocer los cuerpos destrozados al recordar el lugar que ocupaban en la cena. Véase Yates, Frances A., 1974, *El arte de la memoria*, Madrid, Taurus, pp. 13-14. [ed. or., *The Art of Memory*, Chicago, Chicago University Press, 1966]

⁴²⁰ Diálogo entre Jean-Luc Godard y Serge Daney (1988), véase “Godard fait des histoires”, en Godard. J.-L. (1998), *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard. Tome 2, op. cit.*, pp. 164-165.

⁴²¹ Sobre la idea de las *Histoire(s)* como museo virtual ya me extendí en el apartado de *MUSEO*, por lo que aquí me refiero de manera más general a una concepción espacial de esta obra. Por otra parte, esta idea de “espacializar la historia” mediante un montaje de imágenes también puede verse como otro punto común de Godard con Warburg, con el que ya he señalado otras relaciones en *ARTE (Historia del)*.

No es tarea fácil hacer que el cine al contar su historia lleve a una obra que conserve su memoria. Godard considera que una imagen lo es de nuestra historia, pero que la memoria es algo más complejo, no es un objeto o un movimiento que se pueda filmar. En el 1B va a relacionar lo que de memoria pueda tener la imagen con el hecho de que el cine se base en un mecanismo de dos bobinas, señalando que *le cinéma c'est le seul lieu où la mémoire est esclave* (el cine es el único lugar en que la memoria es esclava); parte así del nombre que recibe una de las bobinas para indicar algo que le parece fundamental en cine, su posibilidad de guardar la memoria de las cosas, y que tiene que ver con la misma técnica por la que hay un paso entre el negativo y el positivo, según lo explica: “En el cine, hay dos bobinas porque hay una que deviene la otra. En sí misma es una imagen de nuestra vida, de nuestro pasado, de nuestra memoria. Entre las dos hay una memoria secreta. A partir del momento en que se graba la memoria, como ingenuamente piensa que hace Spielberg, se graba otra cosa... La memoria no se registra”.⁴²² De estas palabras se puede subrayar que Godard considera que si bien el cine tiene la capacidad de conservar la memoria, ésta en sí es inaprensible, ni es un objeto, ni surge tampoco por el simple hecho de captar la imagen de unos actores en unos decorados de época. Parece que Godard da a entender que la memoria queda en las relaciones, como por otra parte, siempre ha pensado que pasaba con la vida, como hacía decir a Belmondo en *Pierrot le Fou*, habría que describir no a las personas, sino lo que hay entre ellas⁴²³.

Por otra parte, para Godard el cine sigue un camino inverso a la literatura: “En la escritura, es después el fenómeno de retorno. Mientras

⁴²² Entrevista para *France Culture* (20-mayo-1995), véase “Le bon plaisir de Jean-Luc Godard” en Godard, J.-L. (1998), *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard. Tome 2, op. cit.*, p. 310.

⁴²³ Véase cómo lo explicaba Godard en la entrevista “Parlons de Pierrot” (*Cahiers du cinéma* n° 171, oct 1965); recogida en Godard, J.-L. (1998), tomo 1, *op. cit.*, p. 269.

que en el cine, se comienza por el retorno. El cine empieza por el tiempo recuperado y termina por el tiempo perdido. La literatura comienza por el tiempo perdido y termina por el tiempo recuperado. Se cruzan sin parar”.⁴²⁴ Según esto, el sentimiento de pérdida al que Godard se enfrenta con esta obra sería doble, el propio del cine, más el de estar perdiendo ese cine, no obstante, no sólo logra que las *Histoire(s)* recuperen el tiempo del cine, sino que esta obra no deja de ser su propio *temps retrouvé*.

Antes de que los medios técnicos le permitiesen abordar el proyecto de las *Histoire(s)*, realiza *Passion* (1982), una película habitada por fantasmas, del cine y de la pintura, pero a la vez llena de energía, cuyo título se puede entender como la pasión con que Godard vive la historia del cine; un cine que es su amor y su trabajo según la asociación de Simone Weil a la que se aludía en este film⁴²⁵. Hay un momento en *Passion* en que Jerzy, el director de cine desesperado, lucha con un extra vestido de ángel, figurando el célebre fresco de Delacroix⁴²⁶. Leutrat, al analizar esta escena, considera que el cineasta lucha consigo mismo, con sus propias dificultades; el ángel sería el ángel de la historia, y Jerzy lucharía contra ese pasado al que desea parecerse, el pasado se convierte en una carga que se prolonga en la melancolía⁴²⁷. Por el contrario, Godard, a lo largo de su filmografía, ha dado pruebas de conocer la historia de su arte sin que esto le haya supuesto una traba; no ha tratado de imitar servilmente aquello que heredaba, sino de asumirlo para crear nuevas formas. Para hacer las

⁴²⁴ Encuentro con Marguerite Duras para el programa *Océaniques* (28-dic-1987); véase “Marguerite Duras et Jean-Luc Godard: entretien télévisé”, en Godard, J.-L. (1998), tomo 2, *op. cit.*, p. 143.

⁴²⁵ “El arte (no importa cuál) tiene que ver con dos cosas: con el trabajo y con el amor.” Véase Weil, Simone, 2001, *Cuadernos* (1933-1942), Madrid, Trotta, p. 80.

⁴²⁶ E. Delacroix, *Combate de Jacob con el ángel* (1854-61); París, Iglesia de Saint Sulpice.

⁴²⁷ Véase Leutrat, J.-L. (1990), *Des traces qui nous ressemblent*, *op. cit.*, pp. 89-90.

Por otra parte, la que fuera su montadora en los años 60, Agnès Guillemot, utilizaba esta imagen para hablar del proceso creativo, decía que con Godard el montaje parecía un combate con la película. “Era algo muy físico, pero se trata de una lucha pacífica, es Jacob con el Ángel, no es un combate contra. En todo caso nunca es para plegar la película a una voluntad que la preceda. Es un combate que hace libre.” Véase “Entrevista a Agnès Guillemot”, *Cahiers du Cinéma* n° 437, especial *Godard 30 ans depuis*, nov. 1990, pp. 60-63.

Histoire(s), Godard habría tenido que enfrentarse a ese ángel implacable que es el transcurso del tiempo; es con una obra radicalmente nueva como logra asegurarse de que perviva la historia de un cine que se desvanece, haciendo que su memoria la preserven esas mismas imágenes de carácter efímero. Un reto que podría expresarse con un fragmento de la larga cita de *La muerte de Virgilio* que figura en el 2B: *le désespoir de l'art et son essai désespéré pour créer l'impérissable avec des choses périssables: avec des mots, des sons, des pierres, des couleurs, afin que l'espace mis en forme dure au-delà des âges...* (la desesperación del arte y su desesperado intento de crear lo imperecedero con cosas percederas: con las palabras, los sonidos, las piedras, los colores, a fin de que tomada forma el espacio dure a través de las edades)⁴²⁸.

El material del que se parte son, pues, las imágenes: se quiere hacer perdurar el pasado de las imágenes a través de ellas. La imagen si bien frágil por naturaleza, pese a su fugacidad, tiene un gran poder evocador. Y esta capacidad ya era señalada por uno de los filósofos que más se ha ocupado de la memoria, Henri Bergson, en cuyo pensamiento la imagen tiene un importante papel, estableciendo una estrecha relación entre imagen, conocimiento y memoria. El filósofo establecía incluso esta comparación con el cine: “Tanto si se trata de pensar el devenir, como de expresarlo o incluso, de percibirlo, no hacemos más que accionar una especie de cinematógrafo interior... el mecanismo de nuestro conocimiento interior es de naturaleza cinematográfica... podría decirse que el carácter cinematográfico de nuestro conocimiento de las cosas se debe al carácter caleidoscópico de nuestra adaptación a ellas.”⁴²⁹

⁴²⁸ Véase Broch, H. (2000), *La muerte de Virgilio* (1945), *op. cit.*, p. 121.

⁴²⁹ Bergson, H. (1973), *La evolución creadora* (1907), *op. cit.*, p. 267.

Bergson consideraba que los recuerdos pueden actualizarse en imágenes, en cambio no creía que una imagen recibiera por sí misma la marca del pasado, decía: “Imaginar no es recordar. Sin duda un recuerdo, a medida que se actualiza, tiende a vivir en una imagen, pero la recíproca no es verdadera, y la imagen pura y simple no me trasladará al pasado más que si es en efecto en el pasado donde fui a buscarla, siguiendo así el progreso continuo que la condujo de la oscuridad a la luz”.⁴³⁰ Asimismo señalaba que los recuerdos, para actualizarse, necesitan de “un motor adjunto”. De modo similar, si las *Histoire(s)* se constituyen como memoria es porque las imágenes son integradas por un mecanismo más poderoso, este “motor” es el montaje. Las imágenes por sí solas no serían más que trozos de memoria en bruto que se amontonarían confusamente. El montaje es el fundamento de esta obra, ya que no sólo es una fuerza organizativa sino también una dinámica creativa, es aquello que activa el pensamiento, que permite actualizar el pasado del que esos fragmentos son portadores⁴³¹. Por tanto, es gracias a un montaje, que es la poética personal de Godard, que la intención de que se guarde el recuerdo de qué fuera el cine cobra forma y sentido.

En el último capítulo puede leerse la cita de Péguy: *qui veut se souvenir doit se confier à l'oubli au risque de l'oubli absolu et ce beau hasard que devient le souvenir* (quien quiere recordar debe confiarse al olvido a riesgo del olvido absoluto y ese bello azar que deviene el recuerdo). Lo que se logra retener como recuerdo no es sino el resultado de la dialéctica entre memoria y olvido, que, en cierta forma, es aquello que regula el montaje de las *Histoire(s)*. El montaje conlleva una selección, puesto que no puede utilizarse todo el material; esto supone que unos elementos, integrados en los capítulos, tendrán una nueva vida, pero que

⁴³⁰ Esta cita y la siguiente provienen de Bergson, Henri, 1968, *Matière et Mémoire* (1896), París, P. U. F., pp. 133, 150.

⁴³¹ Sobre esta interpretación véase Aumont, J. (1999), *Amnésies*, op. cit., pp. 24-26. En lo que respecta al montaje como medio de creación, véanse los apartados de *MONTAJE* y *POESÍA*.

otros habrá que desecharlos. Dada la dimensión poética de esta obra, recurro a Blanchot para explicar que el olvido no es simplemente el vacío, sino que también supone la esencia de la memoria. Según este autor: “El olvido no es nada más que las cosas olvidadas, y, sin embargo, por un poder de olvidar que nos rebasa y las rebasa en mucho, nos deja en relación con lo que olvidamos”⁴³². El olvido es, pues, necesario para recordar: si imaginamos una memoria absoluta es monstruosa, y después de todo, haría como los ordenadores, sólo almacenaría el lado objetivo de las cosas, ni las sensaciones, ni los afectos que comportan.

Un ejemplo de cómo se refleja esta idea es el inicio del 3B en el que aparecen mezcladas las imágenes de *Alphaville* con las de *Der Müde Tod*⁴³³. *Alphaville* se desarrollaba en un futuro presidido por una inteligencia electrónica, con una memoria total y totalitaria, a la que se enfrenta el detective Lemmy Caution, que tiene como arma el libro de Éluard *Capitale de la douleur*; al tiempo, con *Der Müde Tod* se plantea la urgencia de arrancar unas almas a la muerte. La asociación de ambas películas representaría ese intento de salvar unos recuerdos de la indiferencia, rescatarlos gracias a la poesía, con unos pocos versos resistir a la aniquilación del presente⁴³⁴. Cuando Godard hizo *Alphaville*, al tiempo que planteaba una crítica al Expresionismo alemán lo actualizaba; ahora sus imágenes y las del maestro Lang se unen en sobreimpresiones como distintas capas de ese pasado a conservar, como fantasmas de una misma mansión, la del cine, cuya memoria se guardará con este gran poema que son las *Histoire(s)*.

⁴³² Blanchot, Maurice, 1970, *El diálogo inconcluso*, Caracas, Monte Ávila, p. 490. [ed. or., *L'Entretien infini*, París, Gallimard, 1969]

⁴³³ Este sería uno de los aspectos de este montaje, cuyo aspecto más visible es el de colocar la crítica al expresionismo alemán que suponía *Alphaville* (1965) junto a uno de sus referentes. A propósito de lo que estoy contando, recuerdo aquí la escena de *Alphaville* en que la máquina Alpha 60 interroga al detective: “- ¿Tiene usted alguna religión? -Creo en los datos inmediatos de la conciencia. - ¿Qué transforma la noche en luz? – La Poesía.”

⁴³⁴ Sobre la poesía como forma de resistencia véase el apartado de *RESISTENCIA*.

El montaje no es para Godard una fase más en la elaboración de un film, sino que es el centro de su poética, es a través del montaje como crea sus obras⁴³⁵. En el caso de las *Histoire(s)* el montaje es esencial, tanto como su carácter poético, que, en buena medida, se debe al primero. De tal manera que si ésta es una obra de memoria lo es por cómo está construida mediante el montaje, montaje que compone formas como versos, líneas de un gran poema elegíaco que, como tal, es en sí mismo memoria. A propósito de esto, retomo nuevamente las palabras de Blanchot, quien decía así: “La poesía es memoria... Aquel que canta, canta por recuerdo y da poder de recordar. El mismo canto es memoria, espacio donde se ejerce la justicia del recuerdo”.⁴³⁶ El poeta nos hace don del recuerdo, ya no se perderá la memoria enredada en sus palabras, en las que también deja algo de sí, como también en este montaje Godard deja parte de sí y crea unas formas, sin duda, personales. Si las *Histoire(s)* son la memoria del cine, y la de su siglo, son también, la memoria de su autor.

Este montaje actúa sobre un material preexistente, propio o de otros, por lo que, en parte, las *Histoire(s)* pueden verse como un inmenso *collage* de citas⁴³⁷. El uso de citas, aquí llevado a su extremo, no es un añadido con afán erudito, sino que es un rasgo de estilo de todo el cine de Godard⁴³⁸. La elección de citas da un carácter profundamente subjetivo a la composición, a lo que se añade que en las *Histoire(s)* también aparecen citas de su propia filmografía, su historia se entiende como parte de la historia del cine. Estas

⁴³⁵ Sobre esto se vuelve en los apartados de *MONTAJE* y *POESÍA*.

⁴³⁶ Blanchot, M. (1970), *El diálogo inconcluso*, op. cit., p. 489.

⁴³⁷ Por ejemplo, Rancière se expresaba en términos de “collage” al decir: “Entre el *collage* conceptual ‘excesivo’ y el *collage* visual imposible, se encuentra emblemática toda la empresa de *Histoire(s) du cinéma*”. Véase Rancière, Jacques, “La sainte et l’héritière”, *Cahiers du Cinéma* n° 536, jul. 1999, p. 58. Sobre este aspecto de *collage* vuelvo en el apartado de *MONTAJE*.

⁴³⁸ Ya en 1962 cuando le preguntaban por la tendencia a la cita, tanto suya como de la *Nouvelle Vague* en general, decía: “El gusto por la cita lo he tenido siempre. ¿Por qué reprochárnoslo? La gente, en la vida, cita aquello que les apetece. Tenemos derecho a citar lo que nos gusta... En las notas donde pongo todo lo que puede servir a mi film, también meto una frase de Dostoyevski si me gusta... Si se tienen ganas de decir una cosa no hay más que una solución: decirlo”. Entrevista a Godard publicada en *Cahiers du cinéma* n° 138, dic. 1962, recogida en Godard, J.-L. (1998), tomo 1, op. cit., p. 218.

citas, si bien constituyen un elemento de rememoración de la obra original, adquieren una nueva función, prolongando así su existencia. Por otra parte, dado que Godard viene reutilizando algunas frases, imágenes, etc., desde hace años, estas citas que considera como “amigas”⁴³⁹, conforman una especie de “círculo familiar”. Esto me lleva a pensar que, en cierto modo, estas citas actúan como un “ritornello” con el que, según el planteamiento de Deleuze, se efectúa una territorialización⁴⁴⁰; un paralelismo que establezco en tanto que estas frases se han convertido en señales distintivas que marcan el espacio que ocupa la filmografía de Godard, quien las usa como motivos recurrentes de manera similar a como un músico lo hace sobre determinados compases, los cuales nos sirven para reconocer sus composiciones.

A continuación indicaré algunos de estos elementos sobre los que Godard vuelve en las *Histoire(s)*. Por ejemplo, los versos de Aragon “*Au biseau des baisers...*”⁴⁴¹, que aparecen en el 3A, vienen desde *À bout de souffle*, e incluso los citaba en una crítica anterior⁴⁴²; por otra parte, si cita a este autor es por la impresión que sus poemas le causaron siendo adolescente⁴⁴³. En este sentido, determinadas muestras de literatura alemana, o la presencia de Valéry, se pueden relacionar con su vida familiar, así como la admiración por Malraux viene de sus lecturas de

⁴³⁹ “Las citas no me protegen, son amigas. Si se han creado cosas ¿por qué no utilizarlas?” Declaraciones en Estrasburgo el 15 de diciembre de 1994, véase “Le cinéma est fait pour penser l’impensable”, en Godard, J.-L. (1998), *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard. Tome 2, op. cit.*, p. 297.

⁴⁴⁰ Véase Deleuze, Gilles; Guattari, Felix, 1994, “1837 Del Ritornello”, en *Mil mesetas*, segunda edición, Valencia, Pre-Textos, pp. 318-355. [ed. or., *Mille Plateaux*, París, Minuit, 1980]

⁴⁴¹ Aragon, Louis, 1941, *Elsa je t’aime*, en *Le Crève-cœur*, París, Gallimard, p. 59-61.

⁴⁴² “Chacun son tours”, *Cahiers du Cinéma* n° 92, feb. 1959, recogido en Godard, J.-L. (1998), *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard. Tome 1, op. cit.*, p. 162.

⁴⁴³ Godard recuerda el impacto que le causaron los poetas de la Resistencia cuando estaba en el liceo. Dice: “Si he permanecido fiel a Aragon, es porque un interino francés vino a sustituir a un profesor. Era 1943. Dijo que no sabía sobre qué estábamos trabajando, que estaba allí sólo por aquel día y que iba a leernos los poemas que se estaban escribiendo en Francia en aquel momento. Nos leyó a Éluard y Aragon.” Entrevista de Alain Bergala a Godard (1997), véase “Une boucle bouclée”, en Godard, J.-L. (1998), *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard. Tome 2, op. cit.*, p. 40.

juventud, una época de las que proceden numerosas referencias⁴⁴⁴. También puede indicarse el uso de ciertas imágenes que ya destacaba en sus críticas de los 50, por mencionar algunas: las de Henry Fonda preso en *The Wrong Man* (aquí en el 4A)⁴⁴⁵ o la repetida imagen del encuentro de Debbie y Ethan en *The Searchers* (en el 2B, y el 4A)⁴⁴⁶. En el caso de la música se ha destacado el uso de los cuartetos de Beethoven (aquí en el 1A), que ya aparecían en *Une femme mariée* y especialmente en *Prénom Carmen*⁴⁴⁷. En ésta última decía Godard: “Rodar... será una magdalena para mí”; frase que puede entenderse referida a la presencia en su trabajo la historia del cine, pero que también resume la manera en que gracias a las citas, sus películas se suceden como llamándose unas a otras a través de resonancias internas, situándose en la doble dinámica de la evocación y el avance.

Rancière ha relacionado la poética de este montaje de citas con la “poesía universal progresiva” que proponía Friedrich Schlegel. Según lo plantea Rancière, se trataría asimismo de una poesía de metamorfosis que transforma los elementos de antiguos poemas en fragmentos combinables para nuevos poemas; poética del “poema del poema” que deshace y recompone las obras de la tradición e introduce entre las imágenes, entre

⁴⁴⁴ “El gusto por el romanticismo alemán me vino de mi padre... Entre los 13 y los 20, gracias a él devoré a Musil, Broch, Thomas Mann. Mi abuelo también me marcó. Era amigo de Paul Valéry. Tenía todos sus libros. Llamábamos a su biblioteca el ‘valerianum’. Por su aniversario yo tenía que recitar *El cementerio marino*.” También dice Godard haber leído todos los libros entre 1950 y 1960, y sus compañeros de la *Nouvelle Vague* recordaban que en esa época Godard era un lector compulsivo. Véase la entrevista “Les livres et moi” (*Lire* nº 255, mayo 1997), en Godard, J.-L. (1998), *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard. Tome 2, op. cit.*, pp. 432-439, y asimismo las declaraciones en pp. 128, 296. Sobre su relación con los libros, véase también la entrevista a Godard publicada en *Libération* 15-mayo-2004.

⁴⁴⁵ “Vacía sus bolsillos antes de pasar su primera noche en prisión, esto no hace sino destacar mejor el vacío moral y físico en que se encuentra Balestrero, que ya no tiene fuerzas más que para registrar, para ver. Esto explica que para tratar a continuación la llegada del falso culpable a su celda, Hitchcock emplee la técnica más elemental... Comprendemos que Many ve sin mirar igual que durante el proceso escuchará sin oír. Alfred Hitchcock prueba, una vez más, que el cine es hoy capaz de mostrar los datos inmediatos de la conciencia mejor que la filosofía y la novela”. Véase la crítica “Le cinéma et son double” (*Cahiers du Cinéma* nº 72, junio 1957), en Godard, J.-L. (1998), tomo 1, *op. cit.*, pp. 101-108.

⁴⁴⁶ En una crítica decía: “Cuando John Wayne encuentra a Natalie Wood y la levanta bruscamente a lo alto de sus brazos, pasamos del gesto estilizado al sentimiento, de John Wayne repentinamente petrificado a Ulises encontrándose de nuevo con Telémaco”. Véase “Super Mann” (*Cahiers du Cinéma* nº 92, feb. 1959), en Godard, J.-L. (1998) *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard. Tome 1, op. cit.*, p. 166.

⁴⁴⁷ Destaco aquí el estudio que ha hecho Paulino Viota del uso de los cuartetos en este film; véase Viota, P. (2004), *Jean-Luc Cinéma Godard, op. cit.*, pp. 94-98.

las imágenes y sus referentes, todas las relaciones y todos los cortacircuitos que permiten proyectar sobre la historia de una época la luz de significados inéditos⁴⁴⁸. Introduzco aquí esta comparación por dos motivos: primero, porque subraya el carácter poético de las *Histoire(s)*; y segundo, porque pone especialmente de manifiesto que los lazos que Godard establece con el pasado no son meras vías para la contemplación del mismo, sino que se convierten en puentes que cruzan el tiempo. Dicho con otras palabras, Godard no cree que la herencia recibida haya que conservarla en formol, sino actuar sobre ella; y es, precisamente por amor a las obras que hicieron grande este arte, que opera una metamorfosis para traerlas al presente.

Cabe recordar que Schlegel junto con esta poética progresiva planteaba la creación de una nueva mitología⁴⁴⁹, que asimismo habría de apoyarse en el pasado. Las *Histoire(s)* constituyen un homenaje que, por su gran fuerza lírica, presenta ese pasado del cine como mítico. En esta obra rememora lo que el cine tuvo de mito popular en sus años dorados, así lo señalaba Malraux, al que se cita en el 1A: *les masses aiment le mythe et le cinéma s'adresse aux masses* (las masas aman al mito y el cine se dirige a las masas)⁴⁵⁰. Pero, por otro lado, se crea una mitología de carácter nuevo, viendo no sólo el aspecto de glamour del cine, sino también su revés de miseria; aquella espléndida fachada no es ahora tan importante dentro de esta constelación que iluminan arte y belleza. La manera en que rinde honores a los grandes maestros los sitúa en una dimensión mítica, que es la

⁴⁴⁸ Rancière, J. (2001), *La Fable cinématographique*, *op. cit.*, pp. 226, 235.

⁴⁴⁹ “La nueva mitología debe, por el contrario, llegar a formarse a partir de la profundidad más honda del espíritu; debe ser la más artística de todas las obras de arte... La mitología es una tal obra de arte de la naturaleza. En su tejido se da forma realmente a lo más elevado; todo es relación y metamorfosis, informado y transformado, y este informar y transformar serían su propio recorrido, su vida íntima, su método... También las otras mitologías deben ser resucitadas según la medida de su sentido profundo, su belleza y su formación, para acelerar el nacimiento de la nueva mitología”. Schlegel, Friedrich, 1994, “Diálogo sobre la poesía” (1800), en *Poesía y filosofía*, Madrid, Alianza, pp. 118, 123, 124.

⁴⁵⁰ Véase Malraux, A. (2003), *Esquisse d'une psychologie du cinéma* (1946), *op. cit.*, p. 76. Asimismo decía: “Marlene Dietrich no es una actriz como Sarah Bernhardt sino un mito como Friné” (p. 62).

que asegurará que perdure su recuerdo; con esta obra se constituirán en nuevos mitos para una historia del arte que siempre ha mirado al cine como baja cultura, como si, de algún modo, retomara la propuesta de Aragon de crear una “mitología moderna”⁴⁵¹. Por otro lado, no se pueden olvidar las alusiones a la *Eneida*⁴⁵², ya sea con la cita inicial o por medio del Virgilio agonizante de Broch; la *Eneida* era el poema que había de dar un aura mítica a la historia de una Roma que por más que se extendiera su dominio, carecía de la épica griega, y, en realidad, lo que hizo Virgilio a través de la ficción fue establecer una filiación directa con los más famosos héroes helenos. Partiendo de esto, me atrevería a sugerir una analogía con el caso de Godard y esta obra, ya que con ella enlaza al cine con las artes del pasado a fin de darle una noble genealogía; y a la vez, Godard en tanto que miembro de una generación, la *Nouvelle Vague*, que surgió cuando el gran cine ya expiraba, no le queda más que celebrar a sus mayores, y tratar de hacerse merecedor de su herencia.

Con esto hemos pasado a hablar de la vinculación con el pasado que se plantea en las *Histoire(s)*, y que tiene su expresión poética en la alusión a un murmullo que recorre las épocas: *le chuchotement continue, est-ce le vent ou mes ancêtres* (el murmullo continúa, ¿es el viento o mis ancestros?). De este modo, Godard parece aludir al murmullo de la inspiración según lo entendían los surrealistas⁴⁵³, o Blanchot⁴⁵⁴. Es también

⁴⁵¹ “Nuevos mitos nacen bajo cada uno de nuestros pasos. Allí donde ha vivido el hombre comienza la leyenda, allí donde vive. No quiero ocuparme más que de las transformaciones despreciadas. Cada día cambia el sentimiento moderno de la existencia. Una mitología se ata y se desata.” Véase Aragon, Louis, 1979, “Prefacio a una mitología moderna”, en *El campesino de París*, Barcelona, Bruguera, pp. 7-13. [ed. or., *Le paysan de Paris*, París, Gallimard, 1926]

⁴⁵² Sobre la cita de la *Eneida* y la figura de Virgilio, véase el apartado de *POESÍA*.

⁴⁵³ Por ejemplo, se puede ver en los manifiestos: “Confiad en la naturaleza inagotable del murmullo”. Breton, André, 1995, “Primer Manifiesto” (1924), en *Manifiestos del Surrealismo*, sexta edición, Barcelona, Labor, p. 50.

⁴⁵⁴ Blanchot habla de un murmullo incesante que incluso surgiría tras la muerte del último escritor; dice de él: “Una vez escuchado, no puede dejar de serlo, y como nunca lo escuchamos de verdad, como escapa a la escucha, escapa también a cualquier distracción... un murmullo ligero, insistente, indiferente, que sin duda es el mismo para todos, que carece de secreto y que, sin embargo, aísla a cada uno, lo separa de los

el susurro incansable de *La muerte de Virgilio*, referencia que cita repetidamente: *et d'abord très doux, comme si on ne voulait pas l'effrayer, le chuchotement que l'homme a déjà perçu il y a longtemps, ô si longtemps bien avant que l'homme existe, le chuchotement recommence* (y primero muy dulcemente, como si no le quisiera asustar, el murmullo que el hombre ha percibido ya hace tiempo, tanto tiempo, bien antes de que el hombre exista, el murmullo comienza de nuevo)⁴⁵⁵. Esta conexión con el pasado no supone un lastre, sino que, por el contrario, parece transmitir una energía creativa que impulsa hacia delante; esto es lo que parece dar a entender Godard al inicio del 1B, en el que tras preguntarse por ese susurro persistente, hace una sucesión por la que ese murmullo pasa a ser un gran viento mediante alusiones a películas como *Une histoire de vent*, *Written on the Wind*, *Gone with the Wind* y la imagen de la frágil Lillian Gish enfrentándose al huracán en *The Wind*.

Estos antepasados a los que se invoca no son sino los maestros cuya memoria se quiere preservar. A ellos también se vuelve Godard apelando a la responsabilidad que tenían en tanto que creadores, como si el cine ahora agonizante preguntara por qué se le dejó marchar por el camino de la degradación. Esto es lo que hace en el mismo inicio de las *Histoire(s)*, en el que tras mostrar fotografías de grandes directores como Griffith, Nicholas Ray y John Ford, hace pasar esta frase en rótulos: *père ne vois tu pas que je brûle* (padre, ¿no ves que estoy ardiendo?)⁴⁵⁶. Con esto alude al análisis de

demás, del mundo y de sí mismo...” Blanchot, Maurice, 2005, *El libro por venir*, Madrid, Trotta, pp. 256-257. [ed. or., *Le Livre à venir*, París, Gallimard, 1959]

⁴⁵⁵ Véase Broch, H. (2000), *La muerte de Virgilio* (1945), *op. cit.*, p. 219.

⁴⁵⁶ Véase Freud, Sigmund, 1976, *La interpretación de los sueños* (1895-1899), vol. 3, octava edición, Madrid, Alianza, pp. 136-139. Freud lo expone como un sueño prototípico en que un hombre, tras pasar varios días sin reposo a la cabecera de su hijo enfermo, una vez muerto el niño, se acostó en la habitación contigua a la del cadáver, que dejó al cuidado de un amigo. Horas después soñó que su hijo se acercaba murmurando este reproche: “Padre, ¿no ves que estoy ardiendo?”. El hombre fue junto al cadáver, y vio que quien lo velaba se había dormido y que uno de los cirios había prendido fuego a la mortaja. Además de aludir a la lógica explicación de que el sueño se debe a la preocupación del padre, Freud dice que en este sueño se da una realización de deseos en tanto que en él, el niño se conduce como si aún viviera.

Freud de un sueño en el que un padre imaginaba que su hijo, que acababa de morir, le advertía de que estaba ardiendo, como así sucedía realmente, ya que al no ser velado con la atención precisa, el cadáver se había prendido con un cirio. Aparte de la explicación lógica de que el sueño se debía a la preocupación del padre, Freud consideraba que era indicativo del deseo del padre de que el niño siguiera vivo. Acerca de este punto⁴⁵⁷, creo que puede hacerse una lectura en paralelo: Godard increpa a los padres fundadores por no haber vigilado el rumbo que tomaba el cine, y al poner tal protesta en boca del cine, Godard refleja su deseo de que el cine siguiera vivo, y se mantuviera la relación con los maestros.

Con esta referencia psicoanalítica nos encontramos ante otra vía para entender las *Histoire(s)*, como obra que permite al cine ver y reconocer sus faltas, y con la que su autor ha cumplido sus deberes filiales para con los mayores de su profesión. Y no sólo, si las *Histoire(s)* son un monumento al cine, al hacerlas, Godard ha encontrado su lugar, en el cine, y en la historia. El rótulo *Histoire(s) de cinémoi*, igualmente en el inicio, muestra que este viaje para reencontrar el cine, también le ha llevado a reencontrarse a sí mismo: si con esta obra Godard hace el psicoanálisis del cine, al mismo tiempo hace el suyo⁴⁵⁸.

A propósito de Bergson, Deleuze comentaba: “Sólo en el presente nos construimos una memoria, y lo hacemos para servirnos de ella en el futuro, cuando el presente sea pasado.”⁴⁵⁹ Se trata de hacer la historia de un tipo de cine antes de que desaparezca del todo, y así lo expone Godard: “Quiero contar la historia de esos sueños, muy pronto ya no quedará huella

⁴⁵⁷ Señalo la interesante interpretación que se da a este aspecto en Font, Domènec, 2000, *La última mirada (Testamentos filmicos)*, Valencia, Ediciones de la Mirada, pp. 28-29.

⁴⁵⁸ Sobre esto véase Jousse, Thierry, “Une histoire seule”, *Cahiers du Cinéma* n° 537, jul. 1999, especial *Histoire(s) du cinéma*, p. 7.

⁴⁵⁹ Deleuze, Gilles, 1996, *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*, Barcelona, Paidós, p. 77. [ed. or., *L'image-temps. Cinéma 2*, París, Minuit, 1985]

de ellos”⁴⁶⁰. Sigue los pasos del camino que fue trazando el cine, un recorrido que relaciona con el transcurso de una vida; en una ocasión declaraba: “Creo que moriré probablemente al mismo tiempo que el cine, tal y como éste ha sido inventado... La existencia del cine no puede exceder, más o menos, la duración de una vida humana: entre ochenta y ciento veinte años. Es algo que habrá sido pasajero, efímero... Si un hombre [Langlois] ha podido ser toda la memoria del cine, éste no superará la duración de una vida humana”.⁴⁶¹ El cine es, pues, entendido como un organismo que nació, creció causando admiración, cometió errores en su desarrollo y que está abocado a expirar; si no fuera algo perecedero y próximo a su final, no habría tal urgencia de conservar su memoria. Cuando Godard estima que al cine le queda tanto tiempo como a él mismo, no sólo manifiesta su idea de que el cine no habrá de prolongarse como las otras artes durante siglos, sino que en ello también podemos ver que no concibe su vida separada de su oficio, y que su identidad la encuentra en las imágenes. Llegado a cierta edad, Godard no se ha puesto a escribir sus memorias, sino a elaborar un autorretrato; su film, *JLG/JLG, autoportrait de décembre* (1994), parece confirmar la definición que ya años antes diera de sí mismo como imagen: “Yo existo más en tanto que imágenes que en tanto que ser real, puesto que mi única vida consiste en hacerlas...”⁴⁶².

Su memoria personal forma parte de la memoria del cine, y al construir ésta no podía hacerlo sino ligándola a su biografía; al hacer las *Histoire(s)* podría decir como Hanna en *Passion*: “*je voyage dans moi même*”. Godard se implica no sólo como autor, sino que su presencia física

⁴⁶⁰ Entrevista en *Actuel* nº 136 (1990), véase *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard (2)*. *Op. cit.* p. 237.

⁴⁶¹ Rueda de prensa del Festival de Venecia de 1983; recogido en Leutrat, J.-L.; Liandrat-Guigues, S., 1994, *Jean-Luc Godard*, Madrid, Cátedra, pp. 103-104.

⁴⁶² Declaraciones de Godard en Avignon (julio 1980), véase “Propos rompus” en Godard, J.-L. (1998), *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard. Tome 1, op. cit.*, pp. 467-71.

Sobre esta cita se trata en *IMAGEN*, apartado en el que se analiza la relación de Godard con la imagen.

es constante a lo largo de los capítulos, tanto su voz como su imagen, a lo que se añade que aparecen numerosos fragmentos de su filmografía entremezclados con otros muchos de la historia del cine. En numerosas ocasiones se le ve en el proceso de trabajar sobre esta obra⁴⁶³, ya sea junto a la máquina de escribir o simulando dirigir una orquesta, invitando a navegar por un mar de recuerdos, en que también se encuentran los propios. En este sentido, en el 3A puede verse la única fotografía conocida de la infancia de Godard (la misma que sale en *JLG / JLG*), en ese momento se escucha la voz del general De Gaulle en un exaltado discurso, y a continuación se suceden las imágenes de la Liberación. Una asociación curiosa, ya que, en aquel entonces, ese niño no tenía conciencia de qué pasaba, Godard pasó la guerra arropado por su familia, a la que ahora considera más bien colaboracionista⁴⁶⁴. El cineasta ha explicado que su interés por la historia, más allá de un nivel teórico, es algo tardío; por ejemplo, la preocupación por el exterminio de los judíos es algo que no ha venido sino a la inversa, al trabajar con los palestinos a principios de los setenta preparando *Jusqu'à la victoire*. Quizá sea un cierto sentimiento de culpa lo que también le lleva a profundizar en la historia, así creo que podría entenderse que volver a ese niño al que liberar es un retorno emocional, que corrobora que “toda cura es un viaje al fondo de la repetición”⁴⁶⁵.

Por otra parte, en tanto que director, él mismo forma parte de la historia a contar. El capítulo 3B dedicado a la *Nouvelle Vague* no le es ajeno, es también la historia de su juventud. Al hablar del deseo que tenían de cambiar el panorama, también se refiere a sus ilusiones, él también

⁴⁶³ Sobre el carácter procesual de las *Histoire(s)* véase el apartado de *WORK IN PROGRESS*.

⁴⁶⁴ Véanse distintas declaraciones al respecto en Godard, J.-L. (1998), tomo 2, *op. cit.*, pp. 176, 307; o en “Des traces du cinéma”, *Positif* n° 456, feb. 1999, p. 55.

⁴⁶⁵ Deleuze, G. (2002), *Diferencia y repetición* (1968), *op. cit.*, p. 63.

participó de ese sueño. Cuando rinde homenaje a Langlois⁴⁶⁶ como aquel que les descubrió el cine, no hace sino retornar a las tardes pasadas en la Cinémathèque. Esta vuelta atrás tiene un cierto tono melancólico: entonces creyeron que iban a renovar el cine, mientras ahora Godard le escribe un epitafio; de los amigos de aquel tiempo, algunos ya no están, y así cierra el 3B rememorándolos. No obstante, no se deja llevar por el idealismo al recordar aquella época, señalando lo primero que no se consiguió pasar de las grandes esperanzas, (de ahí el título del capítulo, “*Une vague nouvelle*”), además de reconsiderar la controvertida “política de los autores”, que ahora le parece equivocada, pues ahora cree que lo importante son las obras⁴⁶⁷.

Estos aspectos críticos son los que, en gran medida, hacen que las *Histoire(s)* vayan más allá del simple lamento. Godard incluso afirma que: “No son nostálgicas. Permiten separarse, se parte de la nostalgia, y rápidamente se libran de ella.”⁴⁶⁸ Cree que es una obra “histórica, en absoluto desesperada. Se muestran cosas desesperantes. Habría por qué desesperar, pero la existencia no puede desesperar”⁴⁶⁹. Aunque considero que, pese a estas declaraciones, las *Histoire(s)* son obra llena de melancolía, cosa por otra parte inevitable dada la naturaleza del proyecto, lo que sí es cierto, es que con esta obra, Godard en vez de abandonarse a la tristeza, ha luchado de manera efectiva contra el olvido del cine que ama.

En 1963, Godard iniciaba *Le Mépris* con la misma frase que figura en la obertura de las *Histoire(s)*: “El cine sustituye para nuestra mirada un

⁴⁶⁶ Sobre Langlois véase el apartado de *MUSEO*.

⁴⁶⁷ Véase el apartado de *CRÍTICA*.

⁴⁶⁸ Entrevista de Alain Bergala a Godard (1997), véase “Une boucle bouclée” en Godard, J.-L. (1998), *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard, Tome 2, op. cit.*, p. 16.

⁴⁶⁹ Godard, J.-L.; Ishaghpour, Y. (2000), *Archéologie du cinéma et mémoire du siècle, op. cit.*, p. 87.

mundo acorde con nuestros deseos”⁴⁷⁰; tras la que, en aquel film, añadía: “*Le Mépris* es la historia de ese mundo”. En aquella película en la que ya hablaba de la muerte del cine, Godard apuntaba que se trataba, no de “ese mundo”, sino de “la historia de ese mundo”. Años después, al hacer las *Histoire(s)* como monumento a un cine perdido, tampoco puede darnos aquel mundo, sólo sus historias⁴⁷¹. Dice Godard: “Guardemos las leyendas, puesto que nos dan una imagen de aquello que sucedió, aunque no sea exacta”⁴⁷²; con esta obra que deja como legado, siempre tendremos la imagen del pasado de un arte que ya no se puede restituir.

En esta obra la memoria del cine y la memoria de Godard aparecen estrechamente ligadas, y lo que es más, si este gran poema hará perdurar el recuerdo de un cine que fue, es, en buena parte, por lo que en él se ha involucrado su autor. No es sino a través de la mirada de Godard, de sus ideas y de sus evocaciones, como esta obra nos da una impresión de lo que fuera el cine y su tiempo. No obstante, a la vez que subjetiva es una obra abierta, ya que se deja que sea el espectador, al que continuamente se interpela con rótulos que llaman a ese “tú” que mira, quien saque sus conclusiones, sean éstas las de su autor o las opuestas. Creo que la unión de estos dos factores, que sea una obra muy personal y que no se presente como una historia lineal cerrada, nos lleva tanto a compartir una emoción o un lamento, como a reflexionar sobre cosas que no nos habíamos planteado, con lo que cada uno termina por cuestionarse su propia historia. De esta manera, al hacer que las *Histoire(s)* afecten personalmente a quien

⁴⁷⁰ Véase en *INFANCIA (del Arte)* la referencia a esta frase y la explicación de su procedencia.

⁴⁷¹ Asimismo puede verse un paralelo con respecto al final de *Le Mépris*, secuencia que además incluye en el 1B). Terminaba *Le Mépris* con Fritz Lang disponiéndose a rodar (dentro de la versión de la Odisea que se pretendía hacer) el plano en el que Ulises ve por fin a lo lejos Ítaca; ésta sería en las *Histoire(s)* la mirada al país natal, según las palabras de Broch (véase el apartado de *INFANCIA*), o la cita de Novalis (véase el apartado de *POESÍA*), la mirada al espacio idílico que representa “la infancia del arte”.

⁴⁷² Godard, J.-L.; Ishaghpour, Y. (2000), *Archéologie du cinéma et mémoire du siècle*, op. cit., p. 17.

las contemple, Godard ha logrado su propósito, ya que la memoria del cine se prolongara en la de aquellos que vean esta obra.

Para concluir, señalaré una vez más que si bien las *Histoire(s)* son una obra de una gran riqueza, no son una enciclopedia sobre el siglo del cine. Adentrarse en sus capítulos no supone obtener información, sino aventurarse a navegar por un pasado que cuestiona nuestro presente; la seguridad de los datos se pierde en un mar de recuerdos que se comprimen y se despliegan, que se agitan y se unen en asociaciones tan libres como el pensamiento de su creador. No es extraño que en ocasiones Godard cite la frase final de *Matière et Mémoire*, que no dejaré de recordar aquí: “El espíritu toma de la materia las percepciones de las que saca su alimento y las devuelve bajo forma de movimiento, en el que imprime su libertad.”⁴⁷³

⁴⁷³ Bergson, H. (1968), *Matière et Mémoire* (1896), *op. cit.*, p. 280. Para las distintas alusiones de Godard véase “Les livres et moi” (entrevista en *Lire* n° 255, mayo 1997) y “Ces chaînes qu’on abat” (entrevista en *Le Monde de l’éducation*, nov. 1997) en Godard, J.-L. (1998), *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard. Tome 2, op. cit.*, pp. 437, 446; o la entrevista publicada en *Libération* 15-mayo-2004. Asimismo esta frase aparece citada en *The Old Place* (1998) y en *De l’origine du XXIème siècle* (2000).

MONTAJE

“Si la puesta en escena es una mirada, montar es un latido del corazón.”⁴⁷⁴

Jean-Luc Godard

⁴⁷⁴ “Montage, mon beau souci”, *Cahiers du Cinéma* n° 65, dic. 1956; recogido en Godard, J.-L. (1998) *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard. Tome 1, op. cit.*, pp. 92-94.

La anterior frase proviene del artículo *Montage, mon beau souci* con el que Godard expresara ya en sus años de crítico su interés por el montaje. Bajo este epígrafe, sacado de un verso de Valery Larbaud, exponía de una manera un tanto confusa la importancia que consideraba tenía el montaje como aquello que “metamorfosea el azar en destino”⁴⁷⁵. Mucho tiempo después, cuando Godard a lo largo de su filmografía ha hecho del montaje “su bella preocupación”, retoma este título y lo convierte en uno de los rótulos que continuamente aparecen en las *Histoire(s)*, que, al fin y al cabo, no son sino una obra maestra del montaje.

El montaje es esencial en las *Histoire(s)* en varios sentidos: en tanto que culminación del trabajo que Godard ha desarrollado durante años, convirtiendo el montaje en su poética personal, explorando las distintas posibilidades que tiene, ya sean líricas o reflexivas; y porque, en cierto modo, también serían una historia de ese montaje, puesto que Godard considera que además de ser aquello que de propio tiene el cine, éste empezó siendo una búsqueda del montaje. Según esto, podrían distinguirse en esta obra dos nociones de montaje: una, más general, entendiendo el montaje como operación creativa que está presente en otras artes, y otra, referida más en concreto al montaje filmico y la historia que éste ha tenido.

Sobre este último aspecto Godard se ha manifestado en diversas ocasiones, explicando así su opinión: “La idea que defiendo... es que el montaje es lo específico del cine, y lo que lo diferencia de la pintura y la novela... el cine ha formado una técnica, un estilo o una manera de hacer, algo que en el fondo, yo creo, era el montaje. Lo que para mí quiere decir ver, ver la vida.”⁴⁷⁶ “[El cine] buscaba el montaje... eso se puede mostrar

⁴⁷⁵ Incluso ya había manifestado su interés en un artículo anterior a éste, véase “Défense et illustration du découpage classique” (*Cahiers du Cinéma* nº 15, sept. 1952), recogido en Godard, J.-L. (1998) *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard. Tome 1, op. cit.*, pp. 80-84.

⁴⁷⁶ Godard, Jean-Luc, “Le montage, la solitude et la liberté” (conferencia en la Fémis el 26-abril-1989), recogida en Godard, J.-L. (1998), *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard. Tome 2, op. cit.*, pp. 242-248.

con sus propios elementos. Griffith, al inventar el primer plano, no buscaba acercarse a una actriz, como dice la leyenda. Buscaba un acercamiento a alguna cosa que estaba más lejos. Eisenstein, ha encontrado el ángulo. Ves sus películas más conocidas, las famosas imágenes de los tres leones... hacen un efecto de montaje”⁴⁷⁷.

Piensa Godard que esa nueva vía que suponía el montaje no terminó de desarrollarse debido a la manera en que se implantó el cine sonoro, frustrando, según sus palabras, que ese arte en estado de infancia que era el cine se hiciera adulto de manera natural. Tal y como lo expone: “Todos los grandes del mudo, los más conocidos, Eisenstein, Stroheim, Murnau, todos a su manera iban hacia algo que iba a explotar, gracias a que iban a ver de otro modo la vida... Pienso que hubo una reacción inconsciente de miedo, consciente al nivel de los fabricantes y de la industria... El cine sonoro llegó en ese momento cuando podría haber sido inventado antes... El mudo pertenecía al público... El público hacía su texto, se le dejaba hacer. Pienso que era una libertad tan grande que el sonoro vino como reacción, en un momento muy preciso”⁴⁷⁸. Y cree que el montaje no llegó a alcanzarse: “El cine tal como nació va a desaparecer bastante rápido... Pero su originalidad, que nunca habrá existido verdaderamente, como una planta que nunca ha salido realmente de la tierra, es el montaje... El montaje es un continente que no ha existido y que, pienso que no existirá, en todo caso que no será el que hubiera logrado el mudo.”⁴⁷⁹

Se trata, sin duda, de una idea bastante personal, ya que, entre otras cosas, las propias películas de Godard son un espléndido ejemplo de

⁴⁷⁷ Diálogo entre Jean-Luc Godard y Serge Daney (1988), véase “Godard fait des histoires”, en Godard, J.-L. (1998), *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard. Tome 2, op. cit.*, p. 164.

⁴⁷⁸ Godard, Jean-Luc, “Le montage, la solitude et la liberté” (1989), en Godard, J.-L. (1998), *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard. Tome 2, op. cit.*, pp. 247-248.

⁴⁷⁹ Godard, Jean-Luc, “Le montage, la solitude et la liberté” (1989), en Godard, J.-L. (1998), *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard. Tome 2, op. cit.*, p. 248.

montaje; sin embargo, si se atiende a los matices de sus declaraciones, resulta más fácil entender hacia dónde quiere apuntar. Considero que lo que Godard plantea es que con el montaje se mostraba, pero dando un gran margen al público para hacer su lectura de las historias y para pensar sobre las cosas y las relaciones que entre ellas establecía el montaje. Quizá sea exagerado cuando aduce que este montaje chocó con el poder, pero no anda tan desencaminado. Fácilmente podemos recordar a los llamados “formalistas soviéticos” que, después de sus grandes avances con el montaje, se vieron relegados ante la política de Stalin, que imponía un realismo socialista cuyas supuestas normas de sencillez en aras del pueblo no buscaban más que hacer que fuera más evidente el mensaje propagandístico y que nadie pensara más allá de éste. En el caso de la industria capitalista, en busca de la rentabilidad se favoreció el puro entretenimiento para una masa a la que igualaba por el nivel más bajo, de manera que muy pronto grandes artistas tuvieron que enfrentarse a las veleidades del público, las reales y las supuestas (las que a priori preveían los empresarios); pongamos el ejemplo de Murnau que después de hacer el primer largometraje sin necesidad de un solo cartel, *Der Letzte Mann*, se encontró que el distribuidor colocó por su cuenta una serie de intertítulos para su exhibición en salas.

Por tanto, cuando Godard afirma que el sonoro terminó con el desarrollo del montaje, alude más bien a la manera en que se impuso, haciendo que toda la primacía de las películas quedara en el texto, en el argumento que llevaba la voz, obligando así a una lectura unívoca.

Pese a la impresión que pueda dar, es preciso aclarar que Godard no es que aborrezca el cine sonoro en sí, sino la manera simplificada y redundante en que se ha usado y se sigue usando; por contra, él ha sido de los directores que más ha trabajado sobre las bandas de sonido. En sus

films, éstas no son un añadido a las imágenes, sino que trabaja sobre ellas hasta darle una dimensión creativa que permite decir con propiedad que sus películas son verdaderamente “sonoras” y no simplemente “con sonido”. En las *Histoire(s)*, Godard ha introducido diferentes tipo de sonido: por un lado están las voces, entre las que pueden distinguirse las que van leyendo los diversos textos que habría grabado Godard (como es la suya propia), otras grabaciones que incluye (ya sea una entrevista a Malraux, o Ezra Pound leyendo sus versos), y las que proceden de bandas de sonido de otros films (así el diálogo susurrante de *L'Année dernière à Marienbad*); a esto hay que añadir los ruidos diversos, notoriamente el de la máquina de escribir en los primeros capítulos y el de cintas rebobinándose; y no se puede olvidar el diverso tipo de músicas que van desde ejemplos clásicos (pongamos la “Inacabada” de Schubert) a música contemporánea⁴⁸⁰ (como la de Kancheli), pasando por varias canciones populares. Todos estos elementos se superponen contribuyendo en buena medida a crear la compleja textura de las *Histoire(s)*, que serían también el máximo exponente del trabajo con el sonido que Godard ha venido realizando durante su carrera⁴⁸¹.

Como vengo explicando, Godard cree que el montaje se quedó en una aspiración; de modo que, por sorprendente que parezca, afirma que Eisenstein no era tanto un montador como aquel que descubrió el ángulo como medio expresivo. En cualquier caso, además de numerosas imágenes de sus films, el propio Eisenstein sale varias veces en las *Histoire(s)*, en una fotografía en la que precisamente está trabajando en su mesa de

⁴⁸⁰ Como he señalado respecto a otros aspectos, tampoco aquí hay que pensar que Godard tenga un conocimiento enciclopédico de música, y en lo que respecta a los compositores contemporáneos es sabido que el director de ECM Records le ha proporcionado numerosos cds de su colección. Sobre esto véase el capítulo Jullier, Laurent, 2004, “JLG / ECM”, en M. Temple; Williams, J. S.; Witt, M. (eds.), *For Ever Godard, op. cit.*, pp. 272-287.

⁴⁸¹ Sobre el trabajo de de Godard con el sonido en los últimos años, véase el capítulo Coureau, Didier, 2003, “Jean-Luc Godard 1990-2000 ou la musique de la noosphère”, en Masson, Marie-Noëlle; Mouëllec, Gilles (dir.), *Musiques et Images au cinéma*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, pp. 213-219.

montaje. No obstante, el respeto por el maestro no debe llevar a establecer otras relaciones. Aunque por su agresividad en ocasiones el montaje de las *Histoire(s)* puede parecer que recuerda al montaje de atracciones, su manera de funcionar es muy distinta. Frente a la importancia que daba Eisenstein a lograr un conjunto orgánico, esta es una obra de carácter abierto, tanto en cuestiones formales como de contenido: no se pretende que por medio de la dialéctica se llegue a una idea determinada (como en *Bronenosets Potiomkin*), sino que aparecen distintos temas que se superponen, que se abandonan y luego se retoman; y, por otra parte, se muestra, no se emiten juicios, eso, si quiere, que lo haga el espectador a partir de lo que ve.

No es, pues, en esta admiración por Eisenstein donde se puede encontrar una cierta filiación en cuanto al montaje; éste guarda mayor relación con el de otro gran cineasta soviético, Dziga Vertov⁴⁸². No puede olvidarse la reivindicación que Godard hizo de este director durante su etapa más radical entre 1969-72, cuando se integró junto a otros cineastas en un grupo al que pusieron su nombre⁴⁸³. Respecto a las *Histoire(s)*, no creo que haya una correspondencia con todos los principios del “cine-ojo”, pero sí que existen algunas coincidencias. Según Vertov el montaje debía ser una operación continua que se desarrollara antes, durante y después de rodar el film; y este montaje lo concebía como una sucesión de intervalos, decía: “Todo está en tal o cual yuxtaposición de situaciones vividas, todo

⁴⁸² Recuerdo aquí que Dziga Vertov (1896-1954) fue junto a Eisenstein y Dovjenko uno de los impulsores del cine soviético. Nacido en Polonia, sus inicios con la cámara fueron en el Instituto de Psiconeurología de San Petersburgo, ciudad en la que contagiado del entusiasmo por el movimiento y la máquina de los futuristas, cambió su nombre, Denis Kaufman, por Dziga Vertov (“gira peonza”). En 1918 empezó como ayudante en documentales, pasando pronto a dirigir sus innovadores noticiarios. Sus ideas se reúnen en la teoría del “cine-ojo”; partiendo de una intención política –crear de una nueva manera nuevas imágenes para un nuevo mundo-, Vertov propugnaba el desarrollo del montaje, y asimismo destaca su interés por captar la vida en directo rehuyendo toda influencia teatral. Tachado muy pronto de excéntrico, no tuvo apoyo oficial para su célebre film *Celovek s kinoapparatom* (1929); ya en los años treinta, aunque no fue perseguido, se le relegó a hacer convencionales trabajos muy lejos de su noción poética y creativa del documental. Otros títulos de su filmografía son: *Kinoglaz* (1924), *Kino-pravda* (1925), *Shagay Sovet* (1926), *Entuziazm* (1931), *Tri pesni o Lenine* (1934). Reducido al olvido institucional en la URSS, sería en Europa Occidental donde recuperarían sus ideas cineastas como Jean Rouch, Chris Marker, o Godard.

⁴⁸³ Véase la nota explicativa sobre esta fase en el apartado de *IMAGEN*.

está en los intervalos”⁴⁸⁴. En este sentido, como expondré a continuación, el “intervalo” nos lleva a pensar en la noción de “entre”, fundamental en el montaje de Godard, que también hace del montaje el motor que organiza toda su creación. Por otra parte, Vertov creía que con el Cine-Ojo se tenía la “posibilidad de hacer visible lo invisible”⁴⁸⁵, planteamiento que sería similar al que tiene Godard de dar a ver a través del montaje. Como ha expresado en más de una ocasión, para Godard: “El cine no es una imagen después de otra, es una imagen más otra que forman una tercera, la tercera que está formada por el espectador en el momento en que ve el film”⁴⁸⁶.

Asimismo el hecho de que desde el inicio aparezcan en las *Histoire(s)* alusiones a la tarea del montador, ya sea mediante las imágenes o el ruido de los rollos al rebobinarse, o mostrando la operación de cortar fotogramas, puede relacionarse con la manera en que Vertov incluía en *Celovek s kinoapparatom* las imágenes de su mujer realizando el montaje; a propósito de esto cabe recordar que el subtítulo de este film era “Extracto del diario de un operador”, y, en este sentido, también podría establecerse un lazo con las *Histoire(s)*, en tanto que se evidencia el trabajo de Godard, como si, en cierto modo, los capítulos pudieran verse como los fragmentos del diario de un cineasta al construir la memoria de su arte.

Una vez señalado este paralelismo, podemos centrarnos en el montaje de Godard. Siguiendo con lo que acabo de exponer, recordaré lo que a este respecto escribiera Deleuze: “Lo que cuenta es el ‘intersticio’ entre imágenes. La fuerza de Godard no está sólo en utilizar este modo de construcción a lo largo de toda su obra, sino en convertirlo en un método

⁴⁸⁴ Vertov, Dziga, 1974, “Consejo de los Tres” (10-abril-1923), en *Artículos, proyectos y diarios de trabajo*, Buenos Aires, ed. de la flor, p. 31.

⁴⁸⁵ Vertov, Dziga, 1974, “Nacimiento del cine-ojo” (1924), en *Artículos, proyectos y diarios de trabajo*, op. cit., p. 54.

⁴⁸⁶ Declaraciones de Godard en Avignon (julio 1980), véase “Propos rompus”, en Godard, J.-L. (1998), *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard. Tome 1*, op. cit., p. 460.

sobre el cual el cine, al mismo tiempo que lo utiliza debe interrogarse. Dada una imagen, se trata de elegir otra imagen que inducirá un intersticio entre las dos. No es una operación de asociación sino de diferenciación; como dicen los matemáticos... dado un potencial, hay que elegir otro, no cualquiera, sino de tal manera que entre los dos se establezca una diferencia de potencial que produzca un tercero o algo nuevo... Entre dos acciones, entre dos afecciones, entre dos percepciones, entre dos imágenes visuales, entre dos imágenes sonoras, entre lo sonoro y lo visual: hacer ver lo indiscernible, es decir, la frontera”.⁴⁸⁷

A partir de esto, puede decirse que de lo que se trata es de hacer percibir no tanto las cosas en sí, como la línea que marca la diferencia entre dos elementos o entre dos conceptos. Es necesario subrayar que este “entre” es fundamental, ya que es ese espacio virtual que da la contraposición, lo que da lugar a que se piense algo nuevo al intentar relacionar estos elementos sucesivos, que, por este mismo contraste, pasarán a contemplarse de otro modo. Tal y como apuntaba Deleuze: “Lo importante en Godard no es el 2 ni el 3, ni cualquier otro número, lo que importa es la conjunción ‘Y’.”⁴⁸⁸ De manera similar, en las conferencias de Montreal, Godard exponía: “El cine es lo que está entre las cosas, no las cosas, es lo que hay entre una persona y otra persona, entre tú y yo, y luego, en la pantalla, está entre las cosas”⁴⁸⁹; “[El montaje] consiste en poner en relación las cosas y hacer que la gente vea las cosas... simplemente una comparación. Ese es el poder extraordinario de la imagen y del sonido que va con él. Ahora bien, la geología y la geografía de eso forman parte, en mi opinión de la historia del cine, y permanecen

⁴⁸⁷ Deleuze, G. (1996), *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*, op. cit., p. 239-241.

⁴⁸⁸ Entrevista a Deleuze “Trois questions sur *Six fois deux*”, *Cahiers du Cinéma* n° 271, nov. 1976, recogida en Deleuze, Gilles, 1999, *Conversaciones*, op. cit., p. 72.

⁴⁸⁹ Godard, J.-L. (1980), *Introducción a una verdadera historia del cine*, op. cit., p. 153.

invisibles... Y yo pienso, precisamente, que voy a dedicar el resto de mi vida, o de mi trabajo en el cine, a tratar de verlo”⁴⁹⁰.

Si con las *Histoire(s)* Godard realiza su propósito de examinar como un arqueólogo las distintas capas superpuestas que constituyen el territorio del cine, lo hace con una propuesta de montaje que lleva al límite la teoría del intervalo. Con esto me refiero a que con la compleja textura de esta obra, no se da sólo un choque entre A y B, sino entre varios factores visuales y sonoros a la vez. Esta superposición de niveles, en la que se oyen simultáneamente voz música y ruidos, en la que aparecen casi subliminalmente planos o rótulos, no es, por tanto, un alarde gratuito de virtuosismo, está encaminada a que se planteen cuestiones, a que cada uno haga su lectura. Decía Godard en Montreal: “Mi única intención no es decir una cosa, mi único propósito consiste en llegar a poder hacer que se piense algo.”⁴⁹¹ Con las *Histoire(s)*, no sólo ha hecho una obra que responde a este principio de trabajo, sino que hace explícita esta manera de entender el cine como pensamiento con la fórmula ya emblemática con la que cierra el 3A: *UNE PENSÉE QUI FORME UNE FORME QUI PENSE* (un pensamiento que forma una forma que piensa).

Esta obra no sólo es un ejemplo de la creación de formas que piensan y hacen pensar, sino que en ella se pone de manifiesto el desarrollo de ese pensamiento, y autores como Rosenbaum⁴⁹² señalaron desde un primer momento su carácter de *work in progress*. El que este valor de proceso sea uno de los rasgos distintivos de las *Histoire(s)*⁴⁹³ deriva del hecho mismo de que este proyecto se prolongó durante varios años, a lo largo de los

⁴⁹⁰ Godard, J.-L. (1980), *Introducción a una verdadera historia del cine*, op. cit., p. 26.

⁴⁹¹ Godard, J.-L. (1980), *Introducción a una verdadera historia del cine*, op. cit., p. 220.

⁴⁹² Rosenbaum, Jonathan, “Bande-annonce pour les *Histoire(s)* du cinéma de Godard”, *Trafic* n° 21, primavera 1997, p. 5.

⁴⁹³ Sobre esto véase el apartado de *WORK IN PROGRESS*.

cuales Godard fue perfilando sus ideas y haciendo modificaciones; pero también responde a una intención clara de mostrar un pensamiento no cerrado, susceptible de sufrir cambios y cometer equivocaciones, como se destaca especialmente en el 3A mediante una serie de errores que evidencia con rótulos para corregirlos después. Se diría que Godard parece tener muy presente la pregunta que se hacía Wittgenstein: “¿Se puede decir: “Dónde no hay duda tampoco hay saber?”⁴⁹⁴.

Por otra parte, no es sólo esta obra la que se puede calificar de cine pensamiento, sino que toda la filmografía de Godard supone un continuo interrogarse por qué sea el cine y qué sea hacer cine en un momento preciso. De un modo u otro, siempre se ha cuestionado tanto su arte como la sociedad, desarrollando especialmente el aspecto reflexivo en los trabajos realizados en vídeo y televisión, como en la serie *Six fois deux* (1976) subtitulada significativamente *Sur et sous la communication*, o en el debate creativo de *Soft and Hard* (1986), por citar algunos. Las *Histoire(s)* suponen la culminación de este uso del vídeo como medio para reflexionar con y sobre las imágenes.

Ya sea en cine o en vídeo, Godard crea formas ligadas al pensamiento que hacen válido el razonamiento del 1B, *cogito ergo video* (pienso luego veo). Ahora bien, habrá que preguntarse cómo se crean esas formas, con qué elementos, y cómo se las hace funcionar. Y para ello me remitiré a otro significativo enunciado de las *Histoire(s)*, que es *penser avec les mains* (pensar con las manos)⁴⁹⁵. Al citar la frase “la verdadera condición del hombre es la de pensar con sus manos”⁴⁹⁶, Godard parece aludir a su propia noción del montaje; un montaje que concibe físicamente

⁴⁹⁴ Wittgenstein, L. (2000), *Sobre la certeza* (1950-51), *op. cit.*, p. 18c. No olvidar que Godard muestra este libro en el 3A y que incluye una cita del mismo al final del primer capítulo.

⁴⁹⁵ Título de un libro de Denis de Rougemont ampliamente citado en el 4A, véase el ANEXO.

⁴⁹⁶ Rougemont, D. (1977), *Pensar con las manos* (1936), *op. cit.*, p. 185.

y con el que crea manualmente esas “formas pensantes”, como dejan traslucir las imágenes de rollos rebobinándose o de tijeras cortando fotogramas. El montaje es entendido casi como una labor artesanal, lo que incide en el carácter personal de la obra, ya que para Godard el montaje no es un mero trámite organizativo, sino que es el centro de su poética, como explica: “No veo cómo no puede hacer el montaje uno mismo. He llegado a un momento en que el montaje deviene composición, música, lo que hace que yo no pueda contratar a un ayudante”.⁴⁹⁷

El complejo montaje de las *Histoire(s)* crea modulaciones, armonías y disonancias entre los diversos componentes que las integran, y el hecho mismo de que pueda explicarse utilizando nociones musicales es significativo de los paralelismos que pueden establecerse con otras artes⁴⁹⁸. Godard mismo ha declarado que hacer los capítulos fue para él “como un acto de pintura”⁴⁹⁹. Frente a la maquinaria que mueven los rodajes de los films comerciales, Godard ha trabajado prácticamente solo, como pudiera hacerlo un artista en su taller, elaborando en su estudio el montaje de los distintos planos, y dentro de cada plano, modificando las imágenes, creando sobreimpresiones, coloreando, desgarrando... Aunque ya me he referido a la idea de Godard como pintor en el apartado de *ARTE (Historia del)*, volveré sobre ella para señalar un aspecto particular relativo al montaje. Aumont, en uno de sus textos sobre Godard y la pintura⁵⁰⁰, decía

⁴⁹⁷ Godard, Jean-Luc, “Le montage, la solitude et la liberté” (1989), en Godard, J.-L. (1998), tomo 2, *op. cit.*, p. 243. Por otra parte, Godard también expresa su respeto por otros cineastas que se preocupan personalmente por el montaje como puedan ser Jean-Marie Straub o Jacques Rivette.

⁴⁹⁸ Acerca de estas relaciones se trata asimismo en los apartados de *ARTE (Historia del)* y *POESÍA*.

⁴⁹⁹ Godard, J.-L.; Ishaghpour, Y. (2000), *Archéologie du cinéma et mémoire du siècle*, *op. cit.*, p. 27.

⁵⁰⁰ Véase el artículo Aumont, Jacques, 1988, “Godard peintre”, *La Revue belge du cinéma* n° 22-23, pp. 41-45; y el capítulo Aumont, J. (1997), “Godard pintor o el último artista”, en *El ojo interminable. Cine y pintura*, *op. cit.*, pp. 167-184. En este último texto, Aumont señala que la relación de las películas de Godard con la pintura, si bien es más notoria a partir de *Passion*, ya se manifestaba desde el principio de su filmografía, de la que Aumont destaca los siguientes valores pictóricos: “La puesta en escena de las pasiones, su exhibición vía los cuerpos en los que se encarnan, el teatro de la historia y la historia del teatro. Y por otra parte el color, el cuidado plástico, la luz, pero en tanto que afecta a la superficie de la imagen, en cuanto que se hace forma y materia. Más indirectamente, el tiempo de la mirada y el gesto”.

que una de las cosas que le acerca al pintor es la distancia mantenida, una distancia adecuada al sujeto⁵⁰¹. Esta consideración me parece interesante ya que se contrapone a la diferenciación que, mediante la metáfora del mago y el cirujano, propusiera Benjamin⁵⁰². Según Benjamin: “Mago y cirujano se comportan uno respecto del otro como el pintor y el cámara. El primero observa en su trabajo una distancia natural para su dato; el cámara por el contrario se adentra hondo en la textura de los datos”. Esta oposición, creo que bien podría reinterpretarse de cara a la filmografía de Godard, en la que se dan tanto la distancia natural (en muchos de sus planos), como el adentrarse operativamente (mediante el montaje).

En gran medida, si puede compararse la elaboración de las *Histoire(s)* al trabajo tradicional del pintor, se debe a que Godard ha utilizado medios técnicos relativamente sencillos. Aún cuando en esta obra siempre está presente la aparente contradicción de que para que las imágenes pudieran contar por sí mismas la historia del cine han sido necesarios los avances del vídeo y de la informática, Godard afirma que: “Las *Histoire(s)* eran como cine, técnicamente es algo manual, son cosas muy simples, de las cuarenta posibilidades de las que disponía no he utilizado más que una o dos, sobre todo la sobreimpresión... No había una gran mesa, ni un equipo con veinticinco televisores, ni siquiera tenía un documentalista... Las sobreimpresiones, todo eso viene del cine, son trucos que ya utilizaba Méliès...”⁵⁰³ Por más que le parezca que se ha valido de recursos “más bien simples”, seguidamente me detendré en algunos por haber hecho Godard un uso destacado de ellos, siendo estos “trucos” parte esencial del montaje de las *Histoire(s)*.

⁵⁰¹ “Pintar, es encontrar, a cada instante, la buena distancia al sujeto, o mejor, reconocer la distancia justa que, se diría, emana del sujeto. Es esta distancia que define el cine como pintura.” Aumont, J. (1998), “Godard peintre”, *op. cit.*, pp. 41-45.

⁵⁰² Benjamin, W. (1982), “La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica” (1935), *op. cit.*, p. 43.

⁵⁰³ Godard, J.-L.; Ishaghpour, Y. (2000), *Archéologie du cinéma et mémoire du siècle*, *op. cit.*, pp. 26-27.

Siguiendo el hilo de sus palabras empezaré por la sobreimpresión que, como dice, es algo que ya desarrollara Méliès hace más de un siglo, y, por tanto, si resulta relevante, no es por su novedad. En primer lugar es notable el gran número de sobreimpresiones que aparecen en los capítulos, entre ellas, muchas sobresalen por su belleza (como la que en el 3B une las imágenes de la Bella en el pasillo del palacio de la Bestia con las del corredor de los Uffizi de *Paisà*), o por su intensa emoción (como la que en el 1A hace que Gelsomina contemple la caída de Edmund). Pero no se trata sólo de un efecto estético, sino que la sobreimpresión como tal está ligada al concepto de imagen que tiene Godard: “presentar siempre de partida dos imágenes más que una, es lo que yo llamo la imagen, esta imagen hecha de dos, es decir, la tercera imagen.”⁵⁰⁴ A lo que hay que añadir que la sobreimpresión vendría a ser una respuesta técnica para reflejar los distintos ritmos de la historia que transcurren superpuestos según la idea de Braudel que se cita en las *Histoire(s)*⁵⁰⁵.

Otro elemento notable en este montaje son las ralentizaciones, con las que Godard ya había conseguido resultados muy hermosos, (recordar *France/tour/détour/deux/enfants*⁵⁰⁶), y como asimismo sucede en las *Histoire(s)*, sirvan como ejemplo su uso en torno al viaje que transcurre en el 2A. En uno de sus ensayos filmados, Godard afirmaba que ralentizar las imágenes servía para tener el tiempo de ver, “ver, y no forzosamente ver esto o aquello, sino ver si hay alguna cosa que ver”; y que si apreciaba algunos ralentís, como los utilizados para el deporte, era porque con ellos “se ve el trabajo y la emoción en el trabajo.”⁵⁰⁷

⁵⁰⁴ Godard, J.-L.; Ishaghpour, Y. (2000), *Archéologie du cinéma et mémoire du siècle*, op. cit., p. 27.

⁵⁰⁵ Sobre Fernand Braudel y los dos ritmos de la historia, véase el apartado de *HISTORIA*.

⁵⁰⁶ Sobre esta serie de emisiones véase el capítulo Witt, Michael (2004), “Altered motion and corporal resistance in *France tour détour deux enfants*”, en M. Temple; J. Williams; M. Witt (eds.), *For Ever Godard*, op. cit., pp. 200-213.

⁵⁰⁷ Godard, Jean-Luc, “Sauve qui peut (la vie). Quelques remarques sur la réalisation et la production du film” (transcripción de la voz en off del film video de 1979), *La Revue belge du cinéma* n° 22-23 especial *Jean-Luc Godard: le cinéma*, 1988, pp. 117-120.

Dominique Païni observa que estas ralentizaciones tienen un marcado carácter plástico, y considera que para Godard “el ralenti de las imágenes materializaría en el cine el acto manual del cineasta, la huella de su toque. Actuar sobre la velocidad a la que se suceden las imágenes, sobre la marcha del movimiento de los seres y de las cosas reproducidas por el film, se convertiría así en una actividad de *modelado* del tiempo.”⁵⁰⁸ Según este autor, el ralenti contribuye a revelar la plasticidad que el cine pueda tener, ya que, aunque una película pueda tener un soporte variable, su condición y su material es el tiempo, por tanto, el montaje sería “un útil incisivo, en el sentido literal del término, para *esculpir el sentimiento de la duración*.”⁵⁰⁹ De manera más amplia, Païni estima que el ralenti forma parte del deseo de dar tangibilidad al cine, de dejar la huella del artista, lo que siempre se ha procurado evitar cuidadosamente, y que es por ello, para señalar la marca manual del artista-cineasta que Godard incluye imágenes tanto suyas como de otros directores – Chaplin, Antonioni, Eisenstein- en el trabajo⁵¹⁰.

En lo que se refiere a modular el tiempo hay dos aspectos que tienen gran relevancia en las *Histoire(s)*: la repetición, y el uso de los negros, como pausa o silencio. Como señalara Agamben⁵¹¹, ambos son principios básicos de la poesía, y su función en los capítulos sería igualmente la de crear ritmo y tonalidad. El uso de silencios y repeticiones también puede asociarse con la escritura musical, y es que, en cierto modo, este montaje no es sino una gran composición, en la que, eso sí, intervienen más elementos que los sonidos. Se diría entonces que con estos dos recursos

⁵⁰⁸ Païni, Dominique, “La main qui ralentit”, *Cinémathèque* n° 18, otoño 2000, p. 12; la cursiva es suya.

⁵⁰⁹ Païni, D. (2000), “La main qui ralentit”, *op. cit.*, p. 12; la cursiva es suya.

⁵¹⁰ Païni, D. (2000), “La main qui ralentit”, *op. cit.*, p. 10.

⁵¹¹ Véase la contribución de Agamben a las mesas redondas del Festival de Locarno de 1995, recogida entre el resumen de otras intervenciones en “Face au cinéma et à l’Histoire”, *Le Monde* 6-oct.-1995.

Godard ha marcado el ritmo, regulado la intensidad, creado variaciones, y matizado el cromatismo de la obra.

En cuanto a los negros llama la atención la frecuencia con la que aparecen. Godard se sirve de ellos a modo de signo de puntuación, que funciona como pausa para detenerse antes de que se inicie otro torbellino de imágenes y como silencio que acentúa lo que acaba de verse; asimismo, incluye los negros en su papel literal de vacíos, como huecos que el espectador ha de rellenar⁵¹². Según Blanchot la pausa supone la respiración del discurso y es lo que posibilita el devenir, siendo esencial esta discontinuidad, ya que promete el intercambio⁵¹³. Entendido de este modo, el uso de la pausa, fragmentando y espaciando el texto, incide en el carácter abierto de la obra, tanto en su aspecto formal como en la relación que establece con el espectador.

La repetición⁵¹⁴ es un factor esencial en las *Histoire(s)*, con la repetición insiste sobre determinados motivos, crea variaciones sobre los temas desarrollados, y en buena medida es gracias al uso magistral de la repetición que logra construir un espacio virtual de conexiones y resonancias indefinidas. En este sentido se puede destacar la manera en que hace aparecer una y otra vez mediante rótulos⁵¹⁵ los distintos títulos de los

⁵¹² Godard ve necesarios los negros, así por ejemplo, el único reproche que le hacía al film *Vale Abraão*, era la falta de negros, tal y como expresaba en una entrevista con Thierry Jousse (*Cahiers du Cinéma* n° 472, oct. 1993), véase “La loi de la gravitation”, en Godard, J.-L. (1998), tomo 2, *op. cit.*, p. 279.

⁵¹³ Blanchot, M. (1970), *El diálogo inconcluso*, *op. cit.*, pp. 135-137.

⁵¹⁴ La repetición, en tanto que juego de diferencia y repetición, ya ha desempeñado otras veces un importante papel en el trabajo de Godard; recordar así cómo se repetía la misma estructura en todas las emisiones de *France/tour/détour/deux/enfants* (1977-78), o el caso de *Nouvelle Vague* (1990), que se ha considerado como una ilustración de *Diferencia y repetición* de Deleuze (Véase Leutrat, Jean-Louis, “Deleuze-Godard: andata e ritorno dei figli prodighi”, *Archipiélago* n° 17, otoño 1994, pp. 25-28).

⁵¹⁵ Cabe señalar que el uso creativo de los rótulos, que va del divertimento formal al juego conceptual, fue desde muy pronto uno de los rasgos de estilo de Godard: ya se daba en sus primeras películas, bien en los títulos de crédito (*Une femme est une femme* o *Bande à part*), o en el interior del film (véase *Masculin - Féminin*), haciéndose más notorio con sus trabajos en vídeo de los setenta y fijando una determinada tipografía en los años ochenta que es la que puede verse en las *Histoire(s)*, donde, como he indicado, tienen un papel relevante. Sobre este aspecto pueden observarse una serie de ejemplos en el montaje que

capítulos, cuyas palabras vienen así a incidir sobre un texto o una serie de imágenes. Por ejemplo, el título del 2A, *Seul le cinéma*, aparece remarcando puntos que a Godard le parecen esenciales del cine⁵¹⁶: en el 2B se lee a la vez que se oye que el cine no es ni un arte ni una técnica (el cine como misterio), en el 3A coincide con el momento en que se dice que habría que llamar la atención de los gobernantes sobre los horrores de la guerra (como si dijera que sólo el cine puede hacer eso en tanto que está llamado a dar testimonio y a la vez hacer crítica de la realidad), y en el 4A aparece como un eco de una de las frases con las que se identifica el cine como arte a partir de la variante de un texto de Élie Faure.

Deleuze consideraba que en algunos autores la repetición se convertía en una categoría fundamental del pensamiento de futuro en tanto que se presenta como objeto supremo de la voluntad y de la libertad⁵¹⁷; sucede así con Godard, cuyo uso de la repetición es tan personal como innovador. Por otra parte, Deleuze relacionaba la repetición con el eterno retorno, cuya fuerza, más que en la memoria, reside en el olvido como algo activo⁵¹⁸. Asimismo, el ejercicio del montaje requiere una tarea de selección en la cual es necesario sacrificar material; en las *Histoire(s)* esto supone poder arrancar, o no, unas imágenes del pasado glorioso del cine a su desaparición, y al revés, las imágenes que se olviden permitirán a otras perdurar al tener un lugar en esta obra, que, como la memoria, sólo es posible en colaboración activa con el olvido. Ésta sería una de las posibles lecturas para la sentencia que se lee del Maestro Eckhart: *Seule la main qui efface peut écrire* (Sólo la mano que borra puede escribir).

del capítulo Dubois, Philippe, 2004, "The written screen: JLG and writing as the accursed share", en M. Temple; J. Williams; M. Witt (eds.), *For Ever Godard*, op. cit., pp. 232-247.

⁵¹⁶ Si se quieren ver con detalle las series que enmarcan estos ejemplos consúltese el ANEXO.

⁵¹⁷ Deleuze, G. (2002), *Diferencia y repetición* (1968), op. cit., pp. 27-28.

⁵¹⁸ Sobre la dialéctica olvido-memoria en las *Histoire(s)* véase el apartado de *MEMORIA*.

Las repeticiones, además de tener un importante valor conceptual, tienen una dimensión sensible claramente perceptible, funcionando a modo de rima. Puede decirse que con este uso de la repetición, haciendo que los motivos al reaparecer en contextos diferentes adquieran nuevos matices, Godard ha compuesto un sistema de variaciones. Por otra parte, considero que esta manera de volver sobre los elementos, digamos, trazando espirales, es un reflejo artístico de los procesos de rememoración, ya que se asemeja a cómo éstos rara vez acceden lineal y mecánicamente a un recuerdo, y normalmente llegan a un momento del pasado siguiendo un camino de asociaciones cuya lógica no siempre está clara, y que no será el mismo cuando queramos volver a retomar aquel instante.

Éstos serían los puntos más sobresalientes del montaje de las *Histoire(s)*, un montaje que, como ya he apuntado, es lo que hace que esta obra de una impresión de inmensidad. El trabajo que Godard ha realizado sobre el montaje durante años culmina en esta obra en la que de un número de componentes limitado ha obtenido un extraordinario rendimiento, dando a las *Histoire(s)* una compleja textura de palimpsesto. Dentro de esto, los materiales que constituyen esta obra son heterogéneos y pueden agruparse en lo que Jean Douchet dio en llamar “la banda de los cuatro”⁵¹⁹, esto es, imágenes, palabras, ruidos y música. Como todo edificio, la casa donde habite la memoria del cine habrá de construirse con cuatro paredes⁵²⁰, cuatro tipos de elementos, sobre los que se opera dándoles igual importancia. Sobre este aspecto, insisto en que no se trata sólo de esta obra, sino que en toda su filmografía el trabajo sobre la imagen se acompaña de otro igualmente intenso sobre el sonido. A este respecto Rohmer señalaba que, en las películas de Godard, “tanto puede figurar una frase de

⁵¹⁹ Douchet, Jean, “Images arrachées au journal du siècle”, *Art Press* especial *Le Siècle de Jean-luc Godard*, nov. 1998, p. 30.

⁵²⁰ Sobre la metáfora de la casa-espacio véase el apartado de *MUSEO*.

Beethoven como una de Platón o de Raymond Chandler. La música no se utiliza como un elemento filmico adicional. Está simplemente filmada, como pueden estarlo los árboles, el mar o el cielo... La música no está detrás de las imágenes y los sonidos de la película, utilizada como truco para darles valor. Está al lado de ellos, compañera ocasional en el curso de sus avatares, condenada como ellos a desaparecer y volver a aparecer según el ritmo de la película y no el suyo”.⁵²¹

Un rasgo común a la mayor parte de los componentes de las *Histoire(s)* es que proceden de otras obras, son citas visuales (imágenes del pasado del cine, de la historia del arte, fotografías, material de archivo), sonoras (música clásica y popular, registros sonoros, bandas de sonido de distintos films), literarias, y filosóficas⁵²². Considero que esta manera de crear a partir de un material preexistente hace de Godard un gran *bricoleur*⁵²³, siendo muy notables las coincidencias entre la composición de esta obra y la definición que del *bricoleur* diera Lévi-Strauss⁵²⁴. Según lo expone en *El pensamiento salvaje*, el *bricoleur* es aquel que crea con sus manos y no emplea materias primas, sino ya utilizadas, con las que “elaborar conjuntos estructurados, no directamente con otros conjuntos estructurados, sino utilizando residuos y restos de acontecimientos”⁵²⁵; de modo similar, Godard con un montaje que concibe manualmente construye las *Histoire(s)* con fragmentos de otras obras. En el caso de Godard, pasa como con el *bricoleur*: “La regla de su juego es siempre arreglárselas ‘con

⁵²¹ Véase Rohmer, Eric, 2000, *De Mozart en Beethoven*, Madrid, Ardora, pp. 193-194. [ed. or. *De Mozart en Beethoven*, París, Actes Sud, 1996]

⁵²² Al uso de las citas me refiero también más adelante, y asimismo en el apartado de *MEMORIA*.

⁵²³ Dejo este término en francés puesto que no hay una palabra en español que realmente pueda sustituirla. Por otra parte, si bien es más notorio en esta obra, en cierto sentido, Godard siempre ha sido un *bricoleur*. Así Daney decía: “A partir del antiguo cine, Godard ha ‘inventado’ (véase ‘bricolé’) las formas actuales de nuestra percepción de las imágenes y los sonidos.” Daney, Serge, 1988, “La paradoxe de Godard”, *La Revue belge du cinéma* n° 22-23, p. 7.

⁵²⁴ Véase Lévi-Strauss, C. (2002), *El pensamiento salvaje* (1962), *op. cit.*, pp. 35-43.

⁵²⁵ Lévi-Strauss, C. (2002), *El pensamiento salvaje* (1962), *op. cit.*, p. 42. Una idea la de construir con residuos que no deja de recordar la declaración de intenciones que hacía Benjamín al afirmar que encontraría entre los desechos el material para el *Passagen-werk* (sobre esto se trata más adelante).

lo que uno tenga', es decir, un conjunto, a cada instante finito, de instrumentos y de materiales"⁵²⁶. A la hora de ensamblar aquello de lo que se dispone, también el director ha tenido en cuenta que "cada elemento representa un conjunto de relaciones, a la vez concretas y virtuales; son operadores, pero utilizables con vistas a operaciones cualesquiera en el seno de un tipo"⁵²⁷. Es preciso subrayar la importancia de esta noción de operador, para Godard lo importante no son tanto los elementos en sí, sino cómo funcionan dentro del montaje y las relaciones a las que pueden dar lugar. Asimismo, si se presta atención a determinados motivos, puede verse cómo al utilizarlos en distintos trabajos ha establecido nuevas asociaciones; por ejemplo, la cita de Novalis que sobre el regreso a la patria, en *Allemagne Neuf Zéro* hablaba de la vuelta a una Alemania que resultaba irreconocible, y al ser introducida en las *Histoire(s)* pasa a significar el retorno a un cine que se creía perdido⁵²⁸.

Señalaré especialmente que esta poesía del *bricolage* implica siempre poner algo de uno mismo, ya que con este material se establece "una suerte de diálogo" a fin de realizar una serie de elecciones, lo que supone que se "habla", "no solamente con las cosas... sino también por medio de las cosas: contando, por intermedio de la elección que efectúa entre posibles limitados, el carácter y la vida de su autor"⁵²⁹. Con estas palabras podría explicarse el carácter tan personal de las *Histoire(s)*, que viene, no ya de la constante presencia física de Godard, sino porque forma y contenidos son fruto de decisiones subjetivas.

⁵²⁶ Lévi-Strauss, C. (2002), *El pensamiento salvaje* (1962), *op. cit.*, p. 36. En la Introducción me refiero también a esta manera de trabajar de Godard haciendo uso de los materiales que puede encontrar a mano.

⁵²⁷ Lévi-Strauss, C. (2002), *El pensamiento salvaje* (1962), *op. cit.*, p. 37.

⁵²⁸ Sobre el sentido de esta cita de Novalis en las *Histoire(s)* véase el apartado de *POESÍA*.

⁵²⁹ Lévi-Strauss, C. (2002), *El pensamiento salvaje* (1962), *op. cit.*, pp. 38, 42.

Si continuamos con esta idea, también habría que apuntar que, según Lévi-Strauss, el pensamiento mítico opera en el orden especulativo como el *bricolage* en el plano práctico, en tanto que dispone de un tesoro de imágenes acumuladas por la observación del mundo natural, y combina esos elementos para construir un sentido, del mismo modo que la persona que hace el *bricolage* utiliza los materiales a su alcance para darles una significación distinta de la que tenían originalmente⁵³⁰.

Bajo este doble paralelismo se podría contemplar el trabajo que Godard realiza al crear a partir de unas citas (visuales, sonoras y textuales), que reutiliza y transforma, haciendo que aparezcan metamorfoseadas integrando una nueva obra. Asimismo, el funcionamiento de las *Histoire(s)* queda reflejado en las siguientes palabras con las que Lévi-Strauss explicaba cómo operan el *bricolage* y el mito: “Las imágenes significantes del mito, los materiales del *bricoleur*, son elementos definibles mediante un doble criterio: *han servido*, como palabras de un discurso que la reflexión mítica ‘desmonta’ a la manera del *bricoleur* que arregla los engranajes de un viejo despertador desmontado, y *pueden todavía* servir para el mismo uso, o para un uso diferente, por poco que los desvíe uno de su función primera. En segundo lugar, ni las imágenes del mito, ni los materiales del *bricoleur* provienen del devenir puro. Este rigor, que parece hacerles falta cuando los observamos en el momento de su nuevo empleo, lo poseyeron antaño, cuando formaban parte de otros conjuntos coherentes; y lo que es más, lo poseen todavía, en la medida que no son materiales brutos sino productos ya trabajados”.⁵³¹

⁵³⁰ Lévi-Strauss, Claude; Eribon, Didier, 1990, *De cerca y de lejos*, Madrid, Alianza, p. 152. [ed. or., *De près et de loin*, París, ed. Odile Jacob, 1988]

⁵³¹ Lévi-Strauss, C. (2002), *El pensamiento salvaje* (1962), *op. cit.*, pp. 60-61. La cursiva es suya.

Esta lógica, Lévi-Strauss la comparaba a un caleidoscopio⁵³² en tanto que contiene sobras y trozos, y que estos fragmentos, resultado de un proceso de rompimiento y destrucción tiene entre sí algunas homologías; con ellos se realizan ordenamientos que, aunque muy numerosos, no son ilimitados, puesto que, en último término, parten de un material finito, y suponen modelos de inteligibilidad provisionales, ya que su significación se debe a la relación que se establece entre las partes y procede de la disposición establecida⁵³³. De igual modo sucede con las *Histoire(s)*, compuestas de fragmentos sobre los que se opera dando lugar a múltiples combinaciones que, sin embargo, son limitadas, y en las que el nuevo sentido que adquieren los distintos elementos deriva de cómo se articulan en las secuencias seriadas que integran los capítulos, siendo tales citas susceptibles de tener un papel completamente diverso en caso de aparecer en otra obra⁵³⁴.

Por último, indicaré que Lévi-Strauss aplicaba estas ideas sobre el *bricoleur* a otros campos, y decía: “También el historiador y el agente histórico eligen, cortan y recortan, pues una historia total los confrontaría

⁵³² Hay que señalar que esta idea del caleidoscopio con respecto al montaje también puede encontrarse, con matices distintos, en Didi-Huberman cuando recuerda el interés de Benjamin por el mecanismo del caleidoscopio, y relaciona su funcionamiento con la doble dinámica destrucción-creación del montaje, el cual opera sobre fragmentos que al ensamblarlos, dan lugar a composiciones semejantes a las figuras que aparecen en un caleidoscopio, cuyas formas sorprendentes se suceden como un montaje de simetrías que se multiplican. Asimismo, lo asocia al interés por las fotografías de plantas de Blossfeldt, ya que en éstas se puede observar esta idea de una sucesión de formas con una cierta simetría, como si fueran una misma figura que se fuera metamorfoseando. Didi-Huberman estima que para Benjamin el modelo del caleidoscopio supone un paradigma con respecto a la estructura del tiempo: una simetría que se sucede hasta que termina por ser rota por un movimiento del niño, (entiéndase, el revolucionario). Estas ideas acerca de un modelo de montaje en el que con fragmentos se forman figuras cuyas simetrías se siguen metamorfoseadas a través del tiempo pudiendo ser esta sucesión bruscamente rota, es algo que también podríamos aplicar a las *Histoire(s)*. Véase Didi-Huberman, G. (2000) “Kaléidoscope et casse-tête: le temps s’élance comme un bretzel...”, en *Devant le temps*, *op. cit.*, pp. 128-155.

⁵³³ Véase Lévi-Strauss, C. (2002), *El pensamiento salvaje* (1962), *op. cit.*, pp. 61-62.

⁵³⁴ Asimismo Lévi-Strauss explicaba que “el significado o el exceso de significado que se busca no pertenece exclusivamente a la nueva palabra, a la nueva cadena o al nuevo conjunto. El significado deriva de su poder de relación con la otra palabra, la otra cadena, el otro conjunto que complementan en lugar de sustituir, para que este acercamiento enriquezca, matice el campo semántico al cual también pertenecen, o bien precise sus límites. Significar no es otra cosa que establecer una relación entre los términos”. Véase Lévi-Strauss, Claude, 1986, *La alfarera celosa*, Barcelona, Paidós, p. 182. [ed. or., *La Potière jalouse*, París, Plon, 1985]

con el caos.”⁵³⁵ Por tanto, la tarea de seleccionar propia del *bricoleur*, también le sería necesaria a Godard en tanto que poeta-historiador.

Al asociar la tarea del historiador con la creación basada en la selección de material preexistente, es inevitable evocar el *Passagen-werk*, del que Benjamin decía: “Este trabajo tiene que desarrollar el arte de citar sin comillas hasta el máximo nivel. Su teoría está íntimamente relacionada con la del montaje”.⁵³⁶ Salvando las distancias, existe un claro paralelismo entre las *Histoire(s)*⁵³⁷ y el *Passagen-werk*, en ambos casos se trata del gran proyecto de su autor, que lo dedica a rescatar del olvido las ruinas de un mundo que desaparece. Para ello no escogen los acontecimientos triunfales, sino que se mueven entre las historias secundarias y las anécdotas, según lo expresaba Benjamin: “Lo que para otros son desviaciones, para mí son los datos que determinan mi rumbo”⁵³⁸. Y para construir sus nada convencionales obras, ambos toman la cita, no decorativa y circunstancialmente, sino funcional y sistemáticamente; no es sólo una mera presencia de citas, es cómo se usan y para qué se usan. Benjamin tenía la cita como fundamento de su proyecto: “Método de trabajo: montaje literario. No tengo nada que decir. Sólo que mostrar.”⁵³⁹ Las *Histoire(s)* compuestas con imágenes, sonidos, palabras de otros, serían el máximo ejemplo de esta propuesta, e igualmente, tampoco se trata de establecer un discurso cerrado, sino de dar a ver.

⁵³⁵ Una frase que se complementa con esto que Lévi-Strauss escribía a continuación: “Una historia verdaderamente total se neutralizaría a sí misma: su producto sería igual a cero. Lo que hace posible a la historia, es que un subconjunto de acontecimientos, para un periodo dado, tiene aproximadamente la misma significación para un contingente de individuos que no han vivido necesariamente esos acontecimientos., que pueden inclusive considerarlos a varios siglos de distancia.” Véase Lévi-Strauss, C. (2002), *El pensamiento salvaje* (1962), *op. cit.*, pp. 372-373.

⁵³⁶ Benjamin, Walter (Rolf Tiedemann ed.), 2005, *Libro de los Pasajes* (1927-1940), Madrid, Akal, p. 460. [1ª ed. completa de los textos, *Das Passagen-werk*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1982]

⁵³⁷ Se trata de señalar las similitudes concretas en cuanto al montaje con el *Passagen-werk*, la influencia de las ideas de Walter Benjamin sobre la historia y las ruinas ya se analiza en el apartado de *HISTORIA*.

⁵³⁸ Benjamin, W. (2005), *Libro de los Pasajes* (1927-1940), *op. cit.*, p. 459.

⁵³⁹ Benjamin, W. (2005), *Libro de los Pasajes* (1927-1940), *op. cit.*, p. 462.

Por otra parte, las citas siempre han estado presentes en la filmografía de Godard, son un rasgo de estilo desde sus inicios; ya en los años 60 lo indicaba Aragon al decir que, en sus películas, la cita “no se trata de una anécdota fortuita, sino de la expresión de un sistema.”⁵⁴⁰ Años más tarde, explicaba Godard en Montreal: “Siempre he usado la cita, es decir, que nunca he inventado nada. He puesto en escena elementos que veía a partir de notas que tomaba, notas que pueden proceder de lecturas, que pueden proceder de frases dichas por alguien; no he inventado nada”⁵⁴¹. Desde entonces, el uso de citas, de las que se reconoce “copista, exegeta y traductor”⁵⁴², se ha incrementado, y, a la vez que se adentraba en la memoria del cine, éstas han adquirido un matiz diferente; como señalaba Leutrat a propósito de *Passion*: no son ya unas “citas de cinéfilo”, de *connaisseur* coleccionista de referencias, sino que forman parte esencial de unas películas que pasan a hacerse en relación a la historia del cine⁵⁴³.

Benjamin consideraba que el conocimiento no podía venir sino del *shock*⁵⁴⁴, y por ello, las citas, como fragmentos que se descontextualizan y al insertarse en otra obra producen un cortacircuito, desempeñaban un importante papel en sus escritos, tal y como decía: “En mi trabajo, las citas son como salteadores de caminos que irrumpen armados y despojan de su convicción al ocioso paseante.”⁵⁴⁵ De manera muy semejante actúan las citas en las *Histoire(s)*, donde los choques se multiplican al jugarse con los distintos planos visuales y sonoros.

⁵⁴⁰ Aragon, Louis, 2001, “Colages en la novela y en el cine” (1965), en *Los colages*, Madrid, Síntesis, p. 106. [ed. or., *Les collages*, París, Hermann, 1965]

⁵⁴¹ Godard, J.-L. (1980), *Introducción a una verdadera historia del cine*, op. cit., p. 208.

⁵⁴² Entrevista de Alain Bergala a Godard (1997), véase “Une boucle bouclée”, en Godard, J.-L. (1998), *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard. Tome 2*, op. cit., p. 29.

⁵⁴³ Leutrat, J.-L. (1990), *Des traces qui nous ressemblent*, op. cit., pp. 38-43.

⁵⁴⁴ “En los terrenos que nos ocupan, sólo hay conocimiento a modo de relámpago. El texto es el largo trueno que después retumba”. Benjamin, W. (2005), *Libro de los Pasajes (1927-1940)*, op. cit., p. 459.

⁵⁴⁵ Benjamin, Walter, 1987, *Dirección única (1928)*, Madrid, Alfaguara, pp. 85-86.

La idea de confrontación no sólo es fundamental en esta obra, sino en todo el montaje de Godard, como demuestran los dos principios básicos que incluye en el último capítulo de las *Histoire(s)*: por una parte la frase de Reverdy sobre la formación de la imagen poética⁵⁴⁶, y por otro el precepto de Bresson *rapprocher les choses qui n'ont encore jamais été rapprochées et ne semblaient pas disposées à l'être* (acercar las cosas que todavía no han sido nunca acercadas y que no parecían predisuestas a serlo)⁵⁴⁷. Estas normas que Godard tiene como suyas, van acompañadas con ejemplos de los resultados a los que pueden dar lugar, así, a la primera corresponde la sorprendente unión de imágenes de *Madame de...* con la pintura de El Bosco, y a las palabras de Bresson sigue una impactante serie en que asocia los términos *Allemand / Juif / Musulman*⁵⁴⁸. Como indico en otros apartados al mostrar determinados ejemplos, Godard muchas veces produce este choque al introducir en una asociación un elemento que pertenece a otro nivel, ya sea llevado por la secuencia de imágenes, o por relación nominal; así sucede en la secuencia de rótulos del 3B que empieza con *à partir d'un certain point il n'est plus de retour*, sigue con dos títulos de películas *House by the River/ River of no Return*, y continua con *c'est ce point qu'il faut/ c'est Zabriskie Point* (aludiendo al film de Antonioni), de lo que deriva *Faut / Faust*, y de ahí *Faust / Marguerite*, nombre que

⁵⁴⁶ *Une image n'est pas forte parce qu'elle est brutale ou fantastique, mais parce que l'association des idées est lointaine et juste* (una imagen no es fuerte porque sea brutal o fantástica, sino porque la asociación de ideas es lejana y justa); véase Reverdy, P. (1975), "L'image" (*Nord-Sud*, 13-marzo-1918), en *Nord-Sud, Self-Defense et autres écrits sur l'art et la poésie (1917-1926)*, op. cit., p. 75.

⁵⁴⁷ Bresson, R. (1997), *Notas sobre el cinematógrafo* (1975), op. cit., p. 43.

⁵⁴⁸ Recordar que el término "musulmán" servía para designar a aquellos prisioneros de los campos de exterminio que habían llegado a un estado terminal; tal y como lo explicaba Primo Levi: "Todos los 'musulmanes' que van al gas tienen la misma historia o, mejor dicho, no tiene historia; han seguido la pendiente hasta el fondo, naturalmente, como los arroyos que van a dar a la mar... Su vida es breve pero su número es desmesurado; son ellos, los 'Muselmänner', los hundidos, los cimientos del campo, ellos, la masa anónima, continuamente renovada y siempre idéntica, de no hombres que marchan y trabajan en silencio, apagada en ellos la llama divina, demasiado vacíos ya para sufrir verdaderamente. Se duda de llamarlos vivos: se duda en llamar muerte a su muerte, ante la que no temen porque están demasiado cansados para comprenderla... Si pudiera encerrar todo el mal de nuestro tiempo en una imagen, escogería esta imagen, que me resulta familiar: un hombre demacrado, con la cabeza inclinada y las espaldas encorvadas, en cuya cara y en cuyos ojos no se puede leer ni una huella de pensamiento". Levi, Primo, 2002, *Si esto es un hombre*, Barcelona, Muchnik editores, pp. 154-155. [ed. or., *Se questo è un uomo*, Turín, Einaudi, 1958]

personifica con una imagen de Marguerite Duras, para proseguir con *Marguerite de France/ Histoire de France/ Histoire(s) du cinéma*⁵⁴⁹.

Además de la cita anterior, hay que señalar que en las *Histoire(s)* aparecen numerosas referencias a Bresson, ya sea a sus películas o a sus principios teóricos. No podía faltar en este homenaje a los grandes maestros, uno de los directores por los que mayor respeto tiene Godard⁵⁵⁰, y cuya manera de entender el cine figura, en cierto modo, como un modelo ejemplar dentro de esta particular historia de esplendor y miseria. En lo que se refiere concretamente al montaje, es notable la influencia de Bresson que pensaba que no había que ir buscando cosas nuevas sino establecer nuevas relaciones entre las cosas⁵⁵¹, y “no sólo relaciones nuevas, sino una manera nueva de re-articular y de ajustar”⁵⁵². Un principio que Bresson llevaba hasta el punto de rechazar aquel material que no fuera susceptible de ser modificado por el montaje, tal y como indica el aforismo citado en el 1B: *si une image regardée à part exprime nettement quelque chose, si elle comporte une interprétation, elle ne se transformera pas au contact d'autres images, les autres images n'auront aucun pouvoir sur elle et elle n'aura aucun pouvoir sur les autres image; ni action ni réaction, elle est définitive et inutilisable dans le système du cinématographe* (si una imagen, contemplada aparte, expresa algo con claridad, si comporta una interpretación, no se transformará al contacto con otras imágenes; ni acción ni reacción, es definitiva e inutilizable en el sistema del cinematógrafo)⁵⁵³.

⁵⁴⁹ Para los detalles de la secuencia y su traducción véase el ANEXO donde explico sus matices, aquí he querido simplemente reflejar el cambio de orden de cosas mediante el juego de palabras con los rótulos.

⁵⁵⁰ La admiración de Godard por Bresson es algo que se da desde sus inicios como crítico, y no puede olvidarse la profunda impresión que cada nuevo film de Bresson causaba en los jóvenes directores de la *Nouvelle Vague*. En este sentido puede señalarse desde la exaltada reseña que Godard hizo de Bresson para un diccionario de cineastas franceses (*Cahiers du Cinéma* nº 71, mayo 1957), a la entrevista que Godard le hizo tras el estreno de *Au hasard Balthazar* (*Cahiers du Cinéma* nº 178, mayo 1966), hasta la referencia a Bresson y sus *Notas sobre el cinematógrafo* en *Éloge de l'amour* (2001).

⁵⁵¹ “Crear no es deformar o inventar personas y cosas. Es establecer entre personas y cosas que existen, y tal y como existen, relaciones nuevas.” Bresson, R. (1997), *op. cit.*, p. 24.

⁵⁵² Bresson, R. (1997), *Notas sobre el cinematógrafo* (1975), *op. cit.*, p. 81.

⁵⁵³ Bresson, R. (1997), *Notas sobre el cinematógrafo* (1975), *op. cit.*, p. 21.

A propósito de esta cita puede ponerse como ejemplo el momento del 1A en que Godard habla del bombardeo de Guernica, pero en vez de mostrar una imagen del gran cuadro de Picasso, elige otra obra, mucho menos conocida, en la que salen dos figuras que por efecto del montaje parecen ser amenazadas por *Nosferatu*⁵⁵⁴.

Es a partir de estas consideraciones como puede entenderse la máxima que abre el primer capítulo *ne changer rien pour que tout soit différent* (no cambiar nada para que todo sea diferente)⁵⁵⁵. Diferencias, novedades que se producen como hallazgos al plantear esas relaciones, algo que Bresson expresaba diciendo “Practicar el precepto de encontrar sin buscar”⁵⁵⁶, y que Godard retoma citando en ocasiones la conocida fórmula picasiana “yo no busco, encuentro”⁵⁵⁷. Otro aspecto del que Godard parece haberse hecho eco es el dominio técnico que Bresson aconsejaba tener, un control que Godard ha demostrado ejercer con los distintos medios con los que ha trabajado⁵⁵⁸. En relación con esto, habría que destacar la importancia que para Godard ha tenido la manera de entender el uso del sonido que tenía Bresson, como muestra citando repetidamente *sois sûr d'avoir épuisé tout ce qui se communique par l'immobilité et le silence* (Asegúrate de haber agotado todo lo que se comunica por la inmovilidad y el silencio)⁵⁵⁹, que refleja el rechazo a todo lo que resulte superfluo.

⁵⁵⁴ Para los detalles de esta secuencia, véase el capítulo 1A del ANEXO.

⁵⁵⁵ Ligera variante de "Sin cambiar nada, que todo sea diferente"; véase Bresson, R. (1997), *Notas sobre el cinematógrafo* (1975), *op. cit.*, p. 102.

⁵⁵⁶ Bresson, R. (1997), *Notas sobre el cinematógrafo* (1975), *op. cit.*, p. 54.

⁵⁵⁷ Como ocurre por ejemplo en *Éloge de l'amour* (2001).

⁵⁵⁸ Sobre esto Jean-Claude Biette escribía: “Sobre el sonido Godard comparte la concepción de Bresson según la cual ruidos, diálogo y música han de funcionar en contrapunto, y como los Straub, piensa que el cine tiene que pasar por abrirse camino mediante un conocimiento de la técnica que permita dominarla y luego disponer de ella a su gusto, es decir, controlarla en cada punto de aplicación.” Biette, Jean-Claude, “Les enfants de Godard et de Pasiphaé”, *Trafic* n° 15, verano 1995, p. 120.

⁵⁵⁹ Bresson, R. (1997), *Notas sobre el cinematógrafo* (1975), *op. cit.*, p. 28

También existe una semejanza en la consideración del montaje como un proceso en que renacen las imágenes; si para Bresson era: “Montaje. Paso de imágenes muertas a imágenes vivas. Todo florece de nuevo”⁵⁶⁰, Godard ha declarado que “el montaje es la resurrección de la vida.”⁵⁶¹ Al fin y al cabo, con el complejo montaje de las *Histoire(s)* también se da a ver la vida, de ahí que, al menos en su intención, en realidad no esté tan lejos de otras posturas, aparentemente opuestas, que Godard incluye en esta obra. Así, recuerda a Bazin⁵⁶² citando sus principios *montage interdit* y el cine como *la robe sans couture de la réalité*⁵⁶³ en el último capítulo de esta obra, en la que, por el contrario, fragmenta, contrapone y superpone; sin embargo, todo ello es para dar a ver una serie de realidades sobre una historia, sobre un cine al que más allá de embalsamarlo, le da una nueva vida. Asimismo, Godard recoge la opinión de Rossellini, citando en el 3A *les choses sont là, pour quoi les manipuler?* (Las cosas están ahí, ¿por qué manipularlas?)⁵⁶⁴; frase a la que, por más que rinda homenaje al maestro italiano en las *Histoire(s)*, parece replicar en el 2A con el rótulo *Pour quoi faire simple quand on peut faire compliqué* (Por qué hacerlo simple cuando se puede hacer complicado). Y es que, como he tratado de explicar, en Godard el montaje va mucho más allá de los meros efectos a modo de fuegos artificiales que denostaba Rossellini.

Ese montaje que Godard ha desarrollado a modo de poética personal es el que le permite dar un sentido muy concreto a la frase que incluye en el

⁵⁶⁰ Bresson, R. (1997), *Notas sobre el cinematógrafo* (1975), *op. cit.*, p. 70.

⁵⁶¹ “No soy cristiano pero cuando leo en San Pablo que la imagen vendrá en el tiempo de la resurrección... Después de 30 años de montaje, empiezo a comprender Para mí el montaje es la resurrección de la vida. El rodaje no es este periodo de resurrección, porque para que haya un renacimiento, es necesario que haya sacrificio y muerte... Felizmente el rodaje de una película se hace entre una gran alegría, que es la de los saltimbanquis. Es este sentimiento de utopía, de resurrección posible, que yo encuentro en el montaje, que hace que si estoy solo, es una lástima, pero es soportable”. Godard, J.-L., “Le montage, la solitude et la liberté” (1989), en Godard, J.-L. (1998), *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard. Tome 2, op. cit.*, p. 246.

⁵⁶² Respecto a la alusión a Bazin, véanse los apartados de *CRÍTICA* e *HITORIA*.

⁵⁶³ Véase Bazin, A. (2000), “Montaje prohibido”, en *¿Qué es el cine?*, *op. cit.*, pp. 67-80.

⁵⁶⁴ Entrevista a Rossellini en *Cahiers du Cinéma* n° 94, abril 1959, recogida en Rossellini, Roberto, 2000, *El cine revelado*, Barcelona, Paidós, p. 82. [ed. or., *Le Cinéma révélé*, París, Cahiers du Cinéma, 1984]

último capítulo: *handling in both hands the present, the future and the past...* Tener presente, pasado y futuro entre los dedos es lo que permite el montaje tal y como lo entiende Godard como creación manual. Montaje con el que modelar y modular el tiempo, con el que crear formas que, además de causar admiración por su belleza o sorpresa por su originalidad, hagan pensar.

Montaje que, respecto al cine, lleva a cabo aquello que indicaba Deleuze: “Cada arte tiene sus técnicas de repetición imbricadas, cuyo poder crítico y revolucionario puede alcanzar el más alto punto, para conducirnos de las taciturnas repeticiones de la costumbre a las repeticiones profundas de la memoria...”⁵⁶⁵ Y es que, en definitiva, es el montaje lo que permite construir la casa donde habite la memoria del cine, dando no sólo un presente a ese pasado que actualiza, sino también un futuro, ya que hace de las *Histoire(s)* una obra excepcional que hará perdurar consigo la historia del cine y de su tiempo. Tal y como lo planteaba Antoine de Baecque, “esta magna obra, que dura unas cuatro horas, monta y revela qué hizo el cine y su siglo. Sin rival en los términos de su ambición y estéticamente sin par, es la culminación de nuestro tiempo. Si decimos que el siglo veinte empezó con la proyección de un film de los Lumière unido con la irrupción en la escena artística de *Las señoritas de Avignon*, puede argumentarse que termina con *Histoire(s) du cinéma*, que es el destino final del tren de los Lumière y el manifiesto estético del arte de montar juntos fragmentos y retazos lanzado por el Cubismo. Si no has visto *Histoire(s) du cinéma*, te has perdido la salida del siglo.”⁵⁶⁶

⁵⁶⁵ Deleuze, G. (2002), *Diferencia y repetición* (1968), *op. cit.*, p. 431.

⁵⁶⁶ Baecque, Antoine de, 2004, “Godard in the museum”, en M. Temple, J. Williams; M. Witt (eds.) *For Ever Godard*, *op. cit.*, p. 122.

MUSEO

“He querido que el impresionismo fuera algo sólido y duradero como el arte de los Museos.”⁵⁶⁷
Paul Cézanne

⁵⁶⁷ Doran, Michel (ed.), 1980, *Sobre Cézanne*, Barcelona, Gustavo Gili, p. 224. Recordar que Cézanne no es un pintor ajeno a Godard, y que en esta obra muestra cuadros suyos, y en la primera versión del capítulo 1B aparecía en rótulos la idea del pintor de que se debía “*prendre la nature toute entière*”.

A Cézanne le angustiaba el aspecto fugaz del impresionismo, quería hacer que su arte perdurase; de un modo semejante, Godard se plantea cómo retener las luces y las sombras de un cine que se desvanece. Una empresa, la de conservar las obras maestras de su arte, que Godard lleva a cabo mientras en otros ámbitos se cuestiona el estatus y la función del museo⁵⁶⁸. El resultado, una propuesta en imágenes, *Histoire(s) du cinéma*; una obra que, puede decirse, juega con la ambivalencia de la sólida construcción de su elaborado montaje y un aspecto intangible que reside en su poder de evocación y sugerencia, haciendo que el cine prolongue su existencia como un recuerdo vivo en aquel que la contemple.

En este sentido, Godard, que entiende el cine como territorio, ha creado con las *Histoire(s)* un espacio para la memoria del cine, a modo de heterotopía. Según Foucault, las heterotopías son “espacios reales, efectivos... que constituyen una especie de contra-emplazamiento, una especie de utopías hechas realidad... una especie de lugares que están fuera de todos los lugares, aunque no por ello dejen de ser localizables de hecho.”⁵⁶⁹ Una definición que bien podría aplicarse a las *Histoire(s)*, ya que es una obra real, pero que, por el montaje que la constituye, produce en el espectador un conjunto de resonancias y disonancias, de emociones e ideas, conforman un espacio-otro donde se hace posible un sueño, esto es, que perviva un cine ya desaparecido. Por otra parte, las *Histoire(s)* también constituyen un espacio virtual en tanto que remiten al proyecto más amplio del que son resultado; este proyecto, imposible de llevar a cabo ya que supondría reunir todas las pequeñas y las grandes historias del cine en una

⁵⁶⁸ Con esto me refiero sobre todo a las críticas de sectores postmodernos que consideran que el museo (en su modelo tradicional), en tanto que institución del proyecto cultural de la modernidad ha quedado obsoleto y plantean nuevas propuestas. Acerca de este tema véase por ejemplo Crimp, Donald, 1993, *On the Museum's Ruins*, Cambridge-Massachusetts, Massachusetts Institute of Technology.

⁵⁶⁹ Véase Foucault, Michel, “Espacios diferentes” (conferencia pronunciada el 14-marzo-1967 en el Cercle d'études architecturales, París), en A. Cabrera (coord.) 1994, *Toponimias. Ocho ideas del espacio*, Madrid, Fundación “la Caixa”, pp. 31-38.

obra que se realizara en formato de cine, se recuerda a través de estos capítulos en vídeo que conforman así un no-lugar cinematográfico.

Esta noción espacial Godard la ha concretado en numerosas ocasiones en forma de casa, “*la maison du cinéma*”. Por ejemplo, ha declarado que con sus películas intenta que su labor le permita decirse: “Jean-Luc, tú vives en la misma casa que Griffith y Cassavetes, pero no estás en el mismo piso. Tienes un pequeño rincón en la bodega. Pero es la misma casa, la de tus abuelos, la de tus tíos, la de tus primos... Ves pasar a Hitchcock, que es recibido por Griffith. Ves pasar a los otros, y con esto te basta, no tienes necesidad de hablarles”. Tal como él lo ve, esta posibilidad de estar todos en la misma “casa”, aunque sea en distintos pisos, se da sólo en cine, en literatura sería imposible estar en la misma casa que Cervantes o Dostoievski⁵⁷⁰, quizá porque, frente a las artes que le habían precedido, el cine nació como el único arte verdaderamente popular.

Siguiendo la metáfora, puede decirse que al crear las *Histoire(s)* como monumento a un cine cuyo final ve inevitable, ha construido una casa para albergar su recuerdo. De hecho, Godard juega con esta idea cuando dice que son “ocho films reunidos en uno sólo... Por qué ocho, o más bien cuatro, con sus A y B, porque hay cuatro paredes en una casa, cosas así de ingenuas.”⁵⁷¹ Unos muros, los del hogar del cine, que ha levantado manualmente, por medio del montaje, utilizando un compuesto de cuatro materiales: imágenes, palabras, ruidos y música⁵⁷². Esta idea, expuesta de

⁵⁷⁰ Entrevista de Alain Bergala a Godard (1997), véase “Une boucle bouclée”, en Godard, J.-L. (1998), *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard. Tome 2, op. cit.*, pp. 16, 41. Godard declara que de joven le hubiera gustado ser escritor, pero que le parecía imposible alcanzar el nivel de los grandes autores; paradójicamente, su dedicación al cine le ha llevado, con la edición de *Histoire(s) du cinéma* en formato libro, a tener una obra publicada en Gallimard.

⁵⁷¹ Godard, J.-L.; Ishaghpour, Y. (2000), *Archéologie du cinéma et mémoire du siècle, op. cit.*, p. 9.

⁵⁷² Véase Douchet, Jean, “Images arrachées au journal du siècle”, *Art Press* especial *Le Siècle de Jean-luc Godard*, nov. 1998, p. 30.

otro modo, aparece también en los proyectos para su autorretrato, *JLG/JLG* (1994); así decía: “Este film se construye, se compone de la mezcla entrelazada, salpicados los unos de los otros, de cuatro elementos, como existen: las cuatro verdades, las cuatro paredes de toda casa, las cuatro fuerzas fundamentales de la física moderna, las cuatro bases de la biología, el abecedario de nuestra lengua. Estos cuatro elementos cinematográficos serán los siguientes: A(1) los paisajes recorridos, B(2) los films hechos, C(3) los films no realizados, D(4) JLG en acción cotidiana”⁵⁷³. Por último, añadiré que la figura de la casa tenía un papel especial en *For Ever Mozart* (1996), ya que Godard rodó en la abandonada mansión de sus abuelos, la casa de los recuerdos de su infancia.

Si se plantea de esta forma, la casa donde habrá de habitar la memoria del cine, de los grandes maestros y sus obras señaladas, no puede dejar de verse un cierto paralelismo con la idea de museo⁵⁷⁴. Claro está, las *Histoire(s)* no responden a los parámetros habituales de las colecciones, sus referentes inmediatos los encontramos en dos concepciones muy particulares del museo: por un lado, el “Museo Imaginario” de Malraux, y, por otro, el “Museo del Cine” de Henri Langlois. Entre los tres existe un estrecho lazo, tal y como ha indicado Dominique Païni, “las *Histoire(s) du cinéma* son la aplicación en cine de los principios del Museo Imaginario y revelan al mismo tiempo en qué los principios de la Cinémathèque, tal como Langlois los empleó después de la guerra, estaban marcados por el pensamiento de Malraux.”⁵⁷⁵

⁵⁷³ Véase “JLG/JLG autoportrait de décembre”, en Godard, J.-L. (1998), tomo 2, *op. cit.*, p. 287.

⁵⁷⁴ Sobre la relación de Godard con el museo véase el interesante capítulo Baecque, A. (2004) “Godard in the museum”, en M. Temple, J. Williams; M. Witt (eds.) *For Ever Godard, op. cit.*, pp. 118-125.

⁵⁷⁵ Païni, Dominique, “Un musée pour cinéma créateur d’aura”, *Art Press* n° 221, feb. 1997, p. 31.

Por tanto, tras perfilar la relación con el espacio, pasaremos a ver la importancia que para las *Histoire(s)* tienen estos dos modelos de museo, refiriéndome en primer lugar a Malraux que, como hemos visto en otros apartados, es un autor que ha tenido gran influencia sobre Godard.

En 1947 aparecía el primero de los libros que Malraux dedicara a la psicología del arte, *El Museo Imaginario*⁵⁷⁶, que luego se integraría como primera parte de un gran volumen sobre arte titulado *Las Voces del Silencio*⁵⁷⁷. Ante los nuevos medios de reproducción técnica, Malraux proponía un nuevo tipo de museo que permitiría ver todo tipo de obras y de todas las épocas a la vez, dando lugar a una nueva relación con el arte, ya que, según decía: “Se ha abierto un Museo Imaginario que va a poner en evidencia la incompleta confrontación impuesta por los verdaderos museos: respondiendo a su llamada, las artes plásticas han inventado su imprenta”⁵⁷⁸.

Este museo, posible gracias a la fotografía, no sólo cambiaría las costumbres de los espectadores, que ahora deberían elegir entre un campo más amplio, establecer nuevas relaciones, sino que también modificaría la actitud de los artistas respecto a la tradición anterior; si con la proliferación de los museos “la rivalidad de las obras entre ellas había reemplazado su rivalidad con una perfección mítica”, ahora “la reproducción va a contribuir a modificar ese diálogo, sugerir, después imponer, otra jerarquía”⁵⁷⁹.

Según Malraux, las obras de arte no habían llegado al presente sino transformadas por el tiempo y en un grado de conservación debido más que

⁵⁷⁶ Malraux, André, 1947, *Le Musée Imaginaire*, Ginebra, Skira.

⁵⁷⁷ Malraux, André, 1951, *Les Voix du Silence*, París, Gallimard.

⁵⁷⁸ Malraux, A. (2004), *Les Voix du Silence* (1951), *op. cit.*, p. 206.

⁵⁷⁹ Malraux, A. (2004), *Les Voix du Silence* (1951), *op. cit.*, p. 208.

nada a la casualidad, por lo que consideraba que: “Las obras no entran en el Museo Imaginario recusando a la historia, como las obras clásicas entraban en las colecciones; tienen con ella un vínculo complejo, que se rompe algunas veces porque, aunque la metamorfosis anime también la historia, no la atañe como atañe a las obras de arte”⁵⁸⁰.

El Museo Imaginario para Malraux es el “canto de la historia”, no su “ilustración”. Una afirmación que también podría trasladarse a las *Histoire(s)*: esta obra no es una cronología detallada, sino que causa una impresión de lo que fuera el cine, es una elegía a la muerte del cine; por otra parte, para Godard, la historia del cine está en sí mismo, sus imágenes no tiene porqué servir de ilustración a un texto escrito. En este sentido, Dominique Païni plantea que en ambos autores se da un rechazo a periodizar el pasado, si bien, cada uno en su estilo, tratan de actualizarlo. Asimismo, observa que hay en *Histoire(s) du cinéma* una energía regeneradora del aura⁵⁸¹ en beneficio del arte del cine, y que en eso se asemeja a *Las Voces del Silencio*, de tal manera que, dice Païni, los films para Godard serían las “únicas apariciones de una lejanía por cercana que esté”⁵⁸². En su duelo por ese cine que considera se acaba, Godard parece recoger la idea del “diálogo de los grandes muertos”⁵⁸³ de la que se habla en *Las Voces del Silencio*, y convertirse en un “director de orquesta de espectros evocando esos miles de sombras que han sido proyectados”⁵⁸⁴.

En un artículo sobre *Las Voces del Silencio*, Blanchot comentaba que había quienes encontraban estos libros oscuros, no por su lenguaje, que

⁵⁸⁰ Malraux, A. (2004), *Les Voix du Silence* (1951), *op. cit.*, p. 330.

⁵⁸¹ Paradójicamente esto es así cuando en su día Benjamin al definir el aura señalara al cine como su principal destructor; véase el comentario que se hace al respecto en el apartado de *BELLEZA*.

⁵⁸² Païni, Dominique, “Un musée pour cinéma créateur d’aura”, *Art Press* n° 221, feb. 1997, pp. 221-222. Sobre el concepto de aura véase también el apartado de *BELLEZA*.

⁵⁸³ Malraux, A. (2004), *Les Voix du Silence* (1951), *op. cit.*, p. 209.

⁵⁸⁴ Véase la entrevista a Philippe Sollers “Il y a des fantômes plein l’écran...”, *Cahiers du Cinéma* n° 513, mayo 1997, p. 39.

estimaba brillante, sino por el tipo de exposición, y decía: “Es cierto que las ideas que desarrolla tienen sus caprichos, son rápidas, repentinas, y después perduran sin fin; desaparecen y vuelven; como con frecuencia se afirman en fórmulas que les agradan, creen definirse en ellas, y esta realización les basta. Pero el movimiento que las abandona, las vuelve a llamar; la felicidad, la gloria de una nueva fórmula, las atrae fuera de ellas mismas. Ese movimiento –ese aparente desorden- es, con seguridad, uno de los lados atrayentes de estos libros. Las ideas no pierden con ello su coherencia; de lo que escapan, es más bien de sus contradicciones, aunque esas contradicciones no cesan de animarlas, de mantenerlas vivas”⁵⁸⁵. Sin duda, en estas palabras también pueden verse reflejadas las *Histoire(s)*, la sensación de caos que puede producir un montaje tan complejo, los distintos ritmos que crean pausas y repeticiones; de manera que, además de una referencia conceptual, podríamos hablar, salvando las distancias, de una cierta influencia en cuanto al estilo.

Malraux concebía su museo como una confrontación de metamorfosis; Godard trabaja sobre los distintos fragmentos, que aparecen metamorfoseados mediante sobreimpresiones, ralentizaciones, etc. La historia del arte de Malraux fue posible por la reproducción fotográfica, la misma que había puesto en cuestión el aura de las obras de arte; Godard utiliza el vídeo para reproducir el cine, como la fotografía lo hizo con las artes plásticas. Malraux inventó un nuevo tipo de museo, que en el fondo ya era virtual y no solamente imaginario; Godard con esta obra videográfica elabora una suerte de museo, pero más allá de las coincidencias de reproducción y duplicación, las *Histoire(s)* constituyen dispositivos museográficos que Malraux no se habría imaginado⁵⁸⁶.

⁵⁸⁵ Véase Blanchot, M. (1976), “El Museo, el Arte y el Tiempo” (1950), *op. cit.*, p. 18.

⁵⁸⁶ Véase Paini, Dominique, “Un musée pour cinéma créateur d’aura”, *Art Press* n° 221, feb. 1997. p. 222.

La forma de entender el arte que defendía Malraux, un arte para “grandes navegantes” que opusiera un sistema de investigaciones a un sistema de afirmaciones, puede relacionarse con el sentido crítico que preside las *Histoire(s)* con sus continuas apelaciones al espectador. Sin embargo, el optimismo de Malraux queda bastante matizado. El entusiasmo que tenía por los museos es algo que no comparten todos los intelectuales; bien conocido es el rechazo de Valéry⁵⁸⁷ o la sentencia de Adorno: “Museo y mausoleo no están sólo unidos por la asociación fonética. Museos son como tradicionales sepulturas de obras de arte, y dan testimonio de la neutralización de la cultura”⁵⁸⁸. Godard, que en la línea de Adorno también tiene una consideración bastante pesimista del mundo actual, tiene serias dudas sobre los beneficios que haya causado la masificación de la cultura. En *JLG / JLG* hacía una marcada distinción entre arte y cultura que expresaba en una ahora conocida fórmula: “Está la cultura, que es la regla, que forma parte de la regla; está la excepción, que es el arte, que forma parte del arte”⁵⁸⁹. Frente a esa cultura generalizada y dominante, el arte aparece como excepción, y, por tanto, también como resistencia a la tendencia dominante. Un arte del que hacen elogio las *Histoire(s)*: el arte de los grandes maestros, sean del cine, de la pintura, de la música... de toda creación cuya esencia sea poética⁵⁹⁰.

⁵⁸⁷ Decía Valéry: “Sólo una civilización ni voluptuosa ni razonable puede haber edificado esta morada de incoherencia. Es insensato lo que resulta de esta vecindad de visiones muertas.” Véase Valéry, Paul, 1999, “El problema de los museos” (1923), en *Piezas sobre arte*, Madrid, Visor, pp. 137-140.

⁵⁸⁸ Adorno, Theodor W., 1962, “Museo Valéry-Proust” (publicado en *Die Neue Rundschau*, 1953), en *Prismas. La crítica de la cultura y la sociedad*, Barcelona, Ariel, p. 187. [ed. or., *Prismen. Kulturkritik und Gesellschaft*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1955]. Nótese coincidencia temporal de este artículo (1953) con las obras de Malraux. También indicar que Godard se expresa en términos similares: “Los museos son honorables en la medida en que han servido de sepulturas a las obras de arte.” (Véase “Jean-Luc Godard rencontre Régis Debray” (1995), en Godard, J.-L. (1998), tomo 2, *op. cit.*, p. 425).

⁵⁸⁹ Godard, Jean-Luc, 1996, *JLG / JLG Phrases*, París, P.O.L., p. 16. Dado que ésta es una cuestión fundamental, vuelvo sobre ella en los apartados de *ARTE (Historia del)* y *RESISTENCIA*.

⁵⁹⁰ Esta indistinción de las artes en función de su consideración como poesía la explico en los apartados de *ARTE (Historia del)* y *POESÍA*.

No obstante, Godard cree en el museo, y así dice: “Yo soy hijo del museo. Pero contrariamente a Malraux, pienso que el museo puede estar vivo. El cine fue enseguida el museo de lo real, pero luego no ha cumplido esta función. Podría haber metido en el museo ese real, como se hizo en las galerías privadas de Durand-Ruel o del Père Tanguy al comienzo del Impresionismo”⁵⁹¹. La idea de museo de lo real está muy presente en *Histoire(s) du cinéma*: es ésta una obra dedicada a preservar el recuerdo de un cine que, en su más pura expresión, no es sino la vida misma⁵⁹²; y, de modo más concreto, en el capítulo 3B dedica unas series al museo de lo real, que vincula a Henri Langlois⁵⁹³.

Partiendo de esta alusión, pasaré a hablar del fundador de la Cinémathèque, quien, en lo que a la idea de museo se refiere, sería la figura de paso entre Malraux y Godard⁵⁹⁴. Langlois, enamorado del cine desde su juventud, ya guardaba rollos de películas en la bañera de su casa mucho antes de que se pensara que el cine tenía que ser conservado. Para él, todo fotograma merecía ser salvado, esta renuncia a elegir permitió que muchas películas, ahora consideradas auténticas joyas, escapasen a las veleidades de las modas historiográficas, tal y como lo expone Godard: “Si no hubiera sido por Langlois y Franju⁵⁹⁵, nunca habiéramos sabido que había películas

⁵⁹¹ “Jean-Luc Godard rencontre Régis Debray” (1995), en Godard, J.-L. (1998), *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard. Tome 2, op. cit.*, p. 428

⁵⁹² Sobre esta idea véanse los apartados de *BELLEZA* e *INFANCIA (del Arte)*.

⁵⁹³ Aunque aquí me refiero a estas secuencias, véase para más detalles el capítulo 3B en el ANEXO

⁵⁹⁴ Cuestión que encierra una paradoja: si a través de él se establece el paso entre el Museo Imaginario y las *Histoire(s)*, fue a causa de Langlois que, pese a la gran admiración que siempre le ha profesado, Godard se enfrentara abiertamente a Malraux. Si ya en 1965 la censura del film de Rivette *Suzanne Simonin, la religieuse de Diderot*, motivó que Godard le dirigiera una encendida carta, el “affaire Langlois” (en febrero de 1968, Malraux, bajo presión del Ministerio de Finanzas, cesó a Langlois como director de la Cinémathèque) produjo una violenta reacción, de Godard y de todo el mundo del cine, que se movilizó logrando que en abril Langlois fuera restaurado en su puesto. Cabe decir que las manifestaciones ante el despido de Langlois fueron un primer ensayo para los acontecimientos de Mayo.

⁵⁹⁵ Georges Franju (1912-1987) cineasta francés entre cuyas películas cabe destacar *Le Sang des bêtes* (1948), *Le Tête contre les murs* (1956), o *Les Yeux sans visage* (1959), siendo estos dos últimos films muy apreciadas por los miembros de la *Nouvelle Vague*, que entonces comenzaban a rodar. Además de su trabajo como director, realizó una importante labor para la conservación del cine, siendo junto a su amigo Langlois uno de los fundadores de la Cinémathèque Française en 1936; en 1938 fue nombrado secretario

mudas, que *Sunrise* existía y quizá valía lo mismo que algunas pinturas antiguas”⁵⁹⁶. Un reconocimiento que Godard ya le expresara en su día, cuando con ocasión de un acto en la Cinémathèque, dijera: “Henri Langlois ha dedicado cada veinticuatroavo de segundo de su vida a sacar todas esas voces de sus noches silenciosas, y a proyectarlas en el cielo blanco del único museo donde se reúnen finalmente lo real y lo imaginario.”⁵⁹⁷ La pasión de Langlois por el cine no se manifestó rodando películas, sino que su cámara fue el proyector, su obra, las programaciones.

En cierto modo, puede considerarse que la Cinémathèque vino a ser la realización del Museo Imaginario, al que Malraux definía como lugar mental. Para Langlois, el soporte de su museo cinematográfico imaginario no era el libro, sino la pantalla. Su carácter era, pues, doblemente imaginario, pero el carácter evanescente de películas se contrarrestaba por el efecto que producían las asociaciones de sus programas, logrando así que los films en vez de disolverse en el recuerdo, perdurasen como sueños en la memoria⁵⁹⁸.

Recuerda Freddy Buache que para Langlois los tickets que se compraban en la puerta de la Cinémathèque eran para entrar a visitar los films; no eran entradas de cine, sino de museo⁵⁹⁹. En aparente contradicción con los principios ortodoxos, para Langlois mostrar era un acto de

ejecutivo de la Fundación Internacional de Archivos de Films, y entre 1945 y 1953 sería el secretario general del Instituto cinematográfico científico.

⁵⁹⁶ “Jean-Luc Godard rencontre Régis Debray” (1995), en Godard, J.-L. (1998), tomo 2, *op. cit.*, p. 429. Recordar que cuando en octubre de 1936 Langlois junto a Franju y Mitry lograron que se abriera la Cinémathèque, el cine mudo estaba siendo rápidamente olvidado; a continuación, Langlois hizo lo imposible para conservar las películas durante la guerra, e incluso antes de ésta, trató de sacar de Alemania films vanguardistas que los nazis destruían como muestras de arte degenerado.

⁵⁹⁷ Texto pronunciado en la Cinémathèque en enero de 1966, publicado en *Le Nouvel Observateur* (nº 61, 12-enero-1966); véase “Grâce à Henri Langlois”, en Godard, J.-L. (1998), *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard. Tome 1, op. cit.*, p. 283.

⁵⁹⁸ Véase Païni, Dominique, “Un musée pour cinéma créateur d’aura”, *op. cit.*, p. 222.

⁵⁹⁹ Conversación entre Freddy Buache y Jean-Luc Godard, prólogo a Marquand-Ferreux, Huguette, 1994, *Musée du cinéma Henri Langlois*, París, Maeght/ La Cinémathèque Française, p. 4.

conservación, y la política de su museo era que “las copias están para usarlas”, lo que obedecía a la idea de que las imágenes que se enseñan perviven, por más que los films se deterioren en la proyección, y que, en cambio, los rollos guardados se degradarán sin haber dejado huella en el imaginario de nadie.

Las programaciones de Langlois se hicieron célebres y con ellas se educaron varias generaciones de cinéfilos. Las asociaciones que establecía eran diversas, desde la relación por el argumento, a poner de relieve las diferencias de estilo para desarrollar temas semejantes, o, gracias a su inigualable conocimiento del cine, sutilísimos hilos comunicaban a directores y actores de las películas elegidas. Tampoco rehuía introducir los trabajos más modernos, y conocido es el ejemplo de la ocasión que puso *Marie pour Mémoire* (1967), primer largometraje de Philippe Garrel, junto al *Nosferatu* (1922) de Murnau.

Con la programación podía hacer un montaje de films como si se tratara de atracciones eisenstenianas y conmocionar, de manera irreversible, las categorías, la clasificación de géneros y estilos. Frente a las historias sin fundamento que circulan hablando de la indiferencia estética de Langlois, Dominique Païni sostiene que lo que Langlois propugnaba era una pedagogía de la historia estética del cine basada en el choque y la sorpresa. Según lo expone Païni: “Langlois creaba relaciones visuales y dramáticas que, según las palabras de Walter Benjamin, ‘abren’ y ‘cuestionan’ las películas por el anacronismo de su contigüidad y lo ‘fulgurante’ de los efectos engendrados por esta contigüidad. Esta concepción del choque, -y para Benjamin no hay más conocimiento que el que se produce de manera fulgurante-, tomada en préstamo al cine mismo, invita a una lectura crítica y renovada de los films. Esta lectura crítica,

Langlois no podía escribirla como un escritor de cine tradicional; su concepción crítica era demasiado violenta si no era explosiva.”⁶⁰⁰ Asimismo, Païni considera que este método basado en el choque permaneció indescifrable, no transmisible, hasta que surge un nuevo medio para montar los films: el montaje y la reproductibilidad en vídeo, que Godard utilizará años más tarde para hacer estallar la continuidad histórica, una verdadera desintegración que permite al objeto histórico del cine comenzar a ser pensado realmente. Las intuiciones que Langlois no tuvo tiempo de desarrollar no cayeron en el vacío. Las *Histoire(s)*, a grandes rasgos, serían “programaciones” de films; si Langlois proyectaba esos rollos rescatados a la destrucción, Godard parece haber reunido antiguos y magníficos fragmentos encontrados, un “arte de las ruinas” que aproxima a ambos a la idea de Benjamin de hacer su obra a partir de los despojos.

Cuando Godard afirma que los miembros de la *Nouvelle Vague* son “hijos de la Liberación y del Museo”⁶⁰¹, no es sino de este museo, la Cinémathèque; y así explica éste su punto de vista: “La *Nouvelle Vague* salió de la Cinémathèque, como los pintores salieron del taller de los grandes Maestros, de modo ultraclásico en la historia del Arte. Antes, el cine no venía de allí... Nosotros ‘estudiamos’ en el taller de los grandes Maestros, que era la Cinémathèque.”⁶⁰² Aquellos jóvenes que querían revolucionar el cine, y, podría decirse que, como los impresionistas, salir a la calle y captar a la gente de su edad, primero se formaron en el estudio y contemplación de las grandes obras de su arte. Cuando pasados los años, Godard crea un museo, un museo vivo para el cine, no parece sino que

⁶⁰⁰ Païni, Dominique, 1997, *Le cinéma, un art moderne*, París, Cahiers du Cinéma, p. 180.

⁶⁰¹ Entrevista de Alain Bergala a Godard (1997), véase “Une boucle bouclée”, en Godard, J.-L. (1998), *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard. Tome 2, op. cit.*, p. 9.

⁶⁰² Entrevista a Godard (*Cahiers du Cinéma* n° 408, ene. 1988), véase “L’art de (dé)montrer”, en Godard, J.-L. (1998), *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard. Tome 2, op. cit.*, p. 133.

siguiera el imperativo de Cézanne: “Hay que llegar al Louvre a través de la naturaleza y regresar a la naturaleza pasando por el Louvre”⁶⁰³.

Este sentimiento de vinculación a la Cinémathèque, más fuerte en Godard que en los otros, queda bien reflejado en *Histoire(s) du cinéma*, donde rinde un emotivo homenaje a Langlois. Nada más comenzar, el 1A está dedicado a la compañera y colaboradora de Langlois, Mary Meerson, a quien Godard ya dedicara el libro *Introducción a una verdadera historia del cine*. En el 1B ya se ve por un momento a Langlois junto a un proyector, en un contexto altamente emotivo en torno a una cita de *Johnny Guitar*, y en el que el rótulo *l’homme à la caméra* parece referirse tanto al film de Vertov como al impulsor de la Cinémathèque. Pero será en el 3B donde se centre especialmente en Langlois, en las series llamadas “Museo de lo real” que inicia con un montaje en el que éste aparece con su proyector junto a una pantalla dando la sensación de que es él quien pasa las imágenes. En estas series, Godard hace referencia, con un cierto misticismo, a cómo Langlois les enseñó a ver cine, a comprender su valor metafórico, incluso, a tener fe en él, creer en el cine que entonces no se podía ver. Esta sería una manera de entender el paso por la pantalla de una *Anunciación* de Botticelli, o el tono del siguiente párrafo: *nous étions sans passé et l’homme de l’avenue de Messine nous fit don de ce passé métamorphosé au présent; en plein Indochine, en plein Algérie et lorsqu’il projeta L’Espoir pour la première fois, ce n’est pas la guerre d’Espagne qui nous fit sursauter, mais la fraternité des métaphores* (nosotros no teníamos pasado y el hombre de la avenida de Messine nos hizo el don de ese pasado metamorfoseado al presente; en plena Indochina, en plena Argelia, cuando proyectó *Sierra de Teruel/ Espoir* por primera vez, no es la Guerra de España lo que nos sobresaltó, sino la fraternidad de las

⁶⁰³ Véase Doran, M. (ed.) (1980), *Sobre Cézanne, op. cit.*, p 160. Señalar que esta sentencia de Cézanne ha materializada por el film de Straub-Huillet *Une visite au Louvre* (2004).

metáforas), frase que pronuncia al tiempo que se ve una imagen de *The Lodger* que parece figurar un anonadado espectador ante la secuencia de *Sierra de Teruel* que se muestra al mismo tiempo, para terminar con la mano abierta de Giacometti como señal de esa fraternidad. En este sentido, previamente, sobre una foto de Langlois se ha leído en rótulos la frase de Léon Bloy: *l'homme a dans son pauvre coeur des endroits qui n'existent pas encore et où la douleur entre afin qu'ils soient* (el hombre tiene en su pobre corazón espacios que no existen todavía y en los que el dolor entra a fin de que existan); emotiva dedicatoria a quien abrió los ojos, amplió la mirada de tantos.

Junto a Langlois, también recuerda a su colaboradora Lotte Eisner, la gran especialista en expresionismo alemán, y con ella a otros escritores como Jean-Georges Auriol o Jay Leyda; todos ellos tienen la característica común de ser críticos entusiastas, no sólo conocedores del cine, sino personas con un punto de vista personal y capaces de comunicar su emoción⁶⁰⁴. En aquellos tiempos en que muchas películas no estaban disponibles, estos críticos eran como “profetas”, por usar la expresión de Godard, quien explica: “Oíamos hablar de las películas como la gente, antaño, oía hablar de San Juan Bautista o de Isaías. Conocimos el cine por

⁶⁰⁴ Lotte H. Eisner (1896-1983) tras estudiar Arqueología e Historia del Arte, fue la primera mujer en Alemania en dedicarse a la crítica de cine, de la que pronto se convirtió en una eminente figura. Ante la llegada de los nazis al poder abandonó su país en 1933 y se instaló en París. Allí pronto trabaría amistad con Henri Langlois, siendo su colaboradora en la Cinémathèque en la que trabajo como conservadora durante la mayor parte de su vida. Especialista en cine mudo alemán, escribió varios libros los que destacan *La pantalla demoníaca*, y los trabajos biográficos sobre Murnau y Fritz Lang.

Jean-George Auriol (1907-1950) fundó en 1928 *La Revue du cinéma*, que luego volvería a editar unos años después de la guerra en compañía de Valcroze y otros, siendo esta publicación considerada como el precedente de *Cahiers du Cinéma*. Además de esta labor como crítico y editor, trabajó como guionista y dialoguista en diversas películas durante los años treinta y cuarenta hasta su temprana muerte.

Jay Leyda (1910-1988) reputado historiador y archivero, especialista en cine soviético y chino, también trabajó como ayudante de fotografía y dirigió un film; asimismo se le considera un experto en Melville y Emily Dickinson. En los años treinta estudió en Moscú con Eisenstein, siendo su ayudante en *Bezhin lug*, Además de escribir varios libros sobre el director y el cine soviético, tradujo al inglés los escritos teóricos de Eisenstein (*Film Sense* y *Film Form*). En 1936 fue contratado como conservador de la sección de cine del MOMA (despidiéndole después por presunto subversivo). En 1942 fue a Hollywood, donde trabajó de consejero técnico sobre temas rusos. A partir de 1973 fue profesor de la Universidad de Nueva York.

Canudo o Delluc, por personas que hablaban de cine. Por ejemplo, *La Femme au corbeau (The River)*: un film extraordinario, que no se podía ver. Llegó Langlois e hizo de la proyección una especie de producción, él mostraba cosas que no se habían visto, bien prohibidas o bien ignoradas. Aquellas personas fueron como profetas.”⁶⁰⁵

Para Godard, la relación con el museo, “eso, era la *Nouvelle Vague* y no otra cosa. Y eso es lo que desapareció cuando Langlois dejó la Cinémathèque de la avenida de Messine y se convirtió a su pesar, en una institución”.⁶⁰⁶ Lo que para Godard es el periodo “glorioso” de la Cinémathèque, son los años en que estuvo ubicada en el número siete de la avenida de Messine. Entonces, sólo había una pequeña sala de proyección, que no tenía ni cien asientos, a la que se pasaba atravesando la colección de objetos de cine que Langlois ya había empezado a reunir y que se amontonaban en la entrada, con lo que uno tenía la sensación de haber accedido a un universo distinto y maravilloso. Posteriormente la Cinémathèque sufrió varios traslados (rue d’Ulm, Palais de Chaillot) pero a la vez que se contaba con una sede cada vez más amplia, surgieron mayores problemas para su gestión. Los asuntos económicos se complicaron aún más por el proyecto de Langlois de crear un museo “físico” del cine con la enorme cantidad de objetos variados (fotos, guiones, dibujos, maquetas, vestidos, etc.) que se almacenaba en la Cinémathèque; para conseguir un dinero que no lograba obtener del estado, Langlois se sobrecargó de trabajo dando numerosas charlas, en Montreal, Nueva York, o en la Universidad de Nanterre invitado por Rouch⁶⁰⁷.

⁶⁰⁵ Conferencia de prensa (15-feb.-1995), véase “J’ai toujours pensé que le cinéma était un instrument de pensée”, en Godard, J.-L. (1998), *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard. Tome 2, op. cit.*, p. 304.

⁶⁰⁶ Conferencia de prensa (15-feb.-1995), véase “J’ai toujours pensé que le cinéma était un instrument de pensée”, en Godard, J.-L. (1998), *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard. Tome 2, op. cit.*, p. 304.

⁶⁰⁷ En definitiva, fue la sobrecarga de trabajo, la agobiante presión burocrática y el enorme esfuerzo para crear su gran obra, el impresionante y mágico Museo del Cine, lo que terminaron de minar la salud de Langlois, que falleció de un ataque al corazón el 13 de enero de 1977.

Si bien, el museo al que se refiere Godard es el idílico espacio de las proyecciones de su juventud, también habría que considerar algunos aspectos del museo del palacio de Chaillot. Antes de la guerra, Langlois ya había comenzado a recoger y coleccionar objetos ayudado por Lotte Eisner; la obsesión por crear con ellos un museo que algunos tacharon de fetichismo, no era sino el deseo de dejar algo permanente, lo que importaba no eran las cosas en sí sino la atmósfera que se recreaba. En cierto modo, Godard hace algo parecido: estando desde el inicio de su carrera convencido de que su arte agoniza, una vez que emprende el proyecto de hacer una historia de y para el cine, lo lleva a cabo elaborando una obra con los pequeños fragmentos que ha ido reuniendo, y a través de los cuales ahora se recordará qué fuera el cine y su mundo.

Langlois organizó las sesenta salas de las que constaba su museo a modo de laberinto, como si fuera un film tridimensional. Tras su apertura en 1972 se dijo: “Langlois retrata la historia del cine como un pintor, utilizando los recursos de las colecciones de la Cinémathèque para crear una especie de *collage* personal. Lo expuesto no se dispone de manera formal e instructiva con fechas y etiquetas; sino que funciona mediante inesperadas, pero significativas, yuxtaposiciones de materiales diversos”⁶⁰⁸. Además de hacer asociaciones de lo más inusitado, ciertamente, no había una sola etiqueta, y catálogo, aunque había uno preparado, no se publicaría hasta más tarde. Esto era intencionado, Langlois quería que fuese un verdaderamente un laberinto, decía: “¿No has observado a la gente en los museos? Llegan a una sala, ven un cuadro, se acercan a leer la cartela, descubren de quién es y qué título tiene, y entonces se van. Han leído, ya saben. No quiero algo así en mi museo. Quiero que la gente mire a todas

⁶⁰⁸ Sobre el Museo del Cine véase Roud, Richard, 1983, *A Passion for Films. Henri Langlois and the Cinémathèque Française*, Londres, Secker&Warburg, pp. 175-186.

partes, que realmente miren, y si no hay etiquetas, tendrán entonces que tratar de explicarse de qué objeto o fotografía se trata. Ésa es la diferencia entre un libro ilustrado con sus pies de foto y un museo: no es importante que la gente sepa exactamente qué fotograma procede de qué film; el museo entero ha sido diseñado como una historia viviente del cine casi autónoma. Lo importante no es saber que aquí tenemos una foto de Lillian Gish sino más bien qué aspecto tenía una estrella del cine en un tiempo dado”.⁶⁰⁹

En *Bande à part* (1964) tres jóvenes batían el récord de visita breve al Louvre; sus magnas galerías eran atravesadas a la carrera en sólo 9 minutos y 43 segundos⁶¹⁰. Con *Histoire(s) du cinéma*, Godard crea formas que retienen la atención, estancias virtuales en las que la mirada queda detenida⁶¹¹. Salvando las distancias, hay una cierta similitud entre la disposición de las salas del Museo del Cine de Langlois y la manera en que se organizan las series, incluso los distintos elementos de cada plano en las *Histoire(s)*; el rechazo a las etiquetas es similar al “arte de citar sin comillas” que, al modo de Benjamin, practica Godard. Por otra parte, y quizá sea lo más importante, la idea de laberinto es pareja a esa apertura que caracteriza las *Histoire(s)*, que cada uno establezca su recorrido, que se preste atención a todo; una idea que Godard multiplica al infinito, ni siquiera guarda el cierto orden cronológico que más o menos seguía el museo. El deseo de Langlois de involucrar al espectador es común a la

⁶⁰⁹ Roud, R. (1983), *A Passion for Films. Henri Langlois and the Cinémathèque Française*, op. cit., p. 182.

⁶¹⁰ Bernardo Bertolucci haría después una imitación de esta escena, haciendo un recorrido más veloz en su película *The Dreamers* (2003).

⁶¹¹ Aunque en este apartado he estudiado la idea de museo respecto a las *Histoire(s)*, tengo que señalar que a relación de Godard con el museo no se agota en esta obra. En 1998, por encargo del MOMA de Nueva York, Godard realiza junto con Anne-Marie Miéville *The Old Place*. Este trabajo al que me refiero en el apartado de *WORK IN PROGRESS*, es deudor en todo momento de las *Histoire(s)*, y está planteado como un ensayo sobre el papel de las artes al final del siglo XX, en el que se combinan fragmentos videográficos con conocidas fotografías, al tiempo que aparecen citados Bergson, Simone de Beauvoir, Borges, Thomas Mann, etc. Sobre este film véase Ishaghpour, Youssef, “Exercices de pensée artistique on a dit...”, *Trafic* n° 50, verano 2004, pp. 508-521.

intención de las *Histoire(s)*; en ambos casos se trata de convertir la mirada en “aventura”: no se da un discurso a seguir sino que se abren mundos para descubrir, haciendo que cada cual elija qué ver y qué relacionar... con ello se reclama un grado de implicación que todo el mundo parece rehuir ya que siempre resulta arriesgado el ejercicio de pensar por uno mismo.

La reproductibilidad técnica permitirá que las *Histoire(s)* tengan una vida menos azarosa que el museo de Langlois, el cual, tras muchos avatares quedó definitivamente cerrado después de un incendio en el Trocadero durante el verano de 1997. Pasados unos años, se ha construido una nueva y moderna sede para la Cinémathèque Française, un lujoso complejo en Bercy con salas de proyección, mediateca, y asimismo un espacio expositivo en el que exhibir parte de la colección de objetos, que, sin embargo, ya nunca tendrán la magia de aquel Museo del Cine. Antes de que se efectuara el traslado definitivo tuvo lugar el acto final de este juego de paralelismos: la última sesión en el palacio de Chaillot en febrero de 2005 no podía haber sido otra que una proyección de *Histoire(s) du cinéma*. El círculo se cierra, pues, con una poética despedida del fantasma de Langlois, cuya memoria guardará esta obra junto con las luces y sombras del cine que tanto amó.

POESÍA

*“Tu es face à une page, une page blanche, une plage blanche... mais il n’y a pas la mer et tu, peut-être, peux inventer les vagues, tu inventes une vague... C’est un murmure, c’est une vague... Tu as une idée que n’est que vague, mais c’est déjà un mouvement.”*⁶¹²

Jean-Luc Godard

⁶¹² Fragmento de *Scénario du film Passion* (1982); el encanto del párrafo reside en juegos intraducibles con el francés, en castellano aproximadamente sería: “Estás frente a una página, una página en blanco, una playa blanca... pero no hay mar y, quizá, tú puedes inventar las olas, inventas una ola... Es un murmullo, es una ola... tienes una idea que sólo es vaga, pero ya es un movimiento.” Como explico en el ANEXO, Godard parece volver sobre esta idea del mar y las olas al final del 4B ya que los momentos que conducen al cierre con *J’étais cet homme* van acompañados de una música titulada *The Sea* (de Ketil Bjørnstad); igualmente su autorretrato *JLG/JLG* (1994) lo terminaba junto a las aguas del lago Lemán.

Cuando las *Histoire(s)* eran sólo un proyecto inviable, Godard realizó un bello ensayo, *Scénario du film Passion*, en el que se planteaba cómo hacer un guión con imágenes y, sobre todo, abordaba cuestiones acerca de la creación poética, entendiendo la poesía no sólo como escritura de versos, sino en su sentido más amplio, refiriéndose a la creación artística en general. De este modo, establecía un símil entre la página en blanco, la página en blanco de Mallarmé, y la pantalla vacía; en ambos casos se intenta encontrar un movimiento que lleve a la obra, pero si sobre el papel hay que escribir palabras, en el cine es un trabajo de ver, y puntualizaba “de ver el paso de lo invisible a lo visible, para después dar cuenta de ello”. Lo que así propone es crear formas que den a ver, formas que crea con un montaje del que Godard ha hecho su poética personal. Si Mallarmé decía que los versos se escriben con palabras⁶¹³, el cineasta hará su obra con imágenes y sonidos, y, paralelamente al modo en que el escritor articula en su poema las palabras y los silencios, Godard convierte el montaje en pensamiento manual organizando los distintos elementos.

Un pensamiento que en el caso de Godard se vuelve sobre el cine, como ha señalado Paulino Viota, “el verdadero centro de interés de su obra es una indagación incomparable sobre lo que significa el cine, en qué consiste, cómo se hace y qué hace, cómo se relaciona con la realidad, cómo la transforma inevitablemente, en qué la convierte; o, mejor, qué aspectos de la realidad son los que le conciernen, de qué parte de la realidad puede dar cuenta, en qué es único, qué le diferencia de las demás artes, qué le es propio.”⁶¹⁴ Ya en los años sesenta apuntaba lúcidamente Pasolini que “la poética de Godard es ontológica, se llama cine”⁶¹⁵, a lo que después, en sus

⁶¹³ Véase esta conocida anécdota en Valéry, P. (1999), *Degas danza dibujo* (1934), en *Piezas sobre arte*, op. cit., p. 57.

⁶¹⁴ Viota, P. (2004), *Jean-Luc Cinéma Godard*, op. cit., p. 15.

⁶¹⁵ Cita recogida en Cerisuelo, Marc, 1989, *Jean-Luc Godard*, París, Lherminier-Ed. Quatre Vents, p. 8.

trabajos en vídeo, se ha añadido una reflexión sobre la misma poética; en cierto modo, si esta obra mira al pasado no es sino porque considera que su recuperación es urgente en el momento presente de un cine que, cree, se está extinguiendo.

Dado que este trabajo califica las *Histoire(s)* como obra poética, no puedo por menos que volver a indicar en este apartado que su naturaleza es artística no informativa; no se trata de un documento de la historia del cine, sino de un monumento elevado a su memoria. Aparte de marcar esta diferencia fundamental, creo que esta obra se inscribe dentro de un género clásico, el de la elegía, puesto que es una composición que lamenta la desaparición, en este caso no de un personaje o un allegado, pero sí de un arte, del cine como arte. Si en tanto que elegía tiene la originalidad de ser en imágenes, esto también puede verse como algo natural: Godard se ha servido de las posibilidades de su arte de modo similar a como antes de él habían hecho numerosos artistas para honrar la memoria de grandes genios que les habían precedido⁶¹⁶.

Siguiendo esta línea de tradición poética, en las *Histoire(s)* está presente la idea de la inspiración, que aparece como un susurro que recorre las épocas para insuflar aliento artístico⁶¹⁷. Las alusiones al murmullo que viene del pasado, vienen principalmente con la cita de Broch, con la que parece entablar una relación con los ancestros; esto supone establecer un

⁶¹⁶ Por ejemplo: al maestro renacentista Josquin des Prez se le debe la *Déploration sur le trépas de Jean Ockeghem*; como siglos más tarde Listz compuso una cantata en homenaje a Beethoven, además de colaborar activamente para que se le erigiera un monumento en Bonn; también se puede citar la elegía que escribiera Miguel Hernández a la muerte de Lorca, o el cuadro que Fantin-Latour pintó como homenaje de la nueva generación de pintores a Delacroix, y un largo etc. Además cabe señalar que en Francia existe la tradición del “*Tombeau*”, composición a modo de monumento funerario, y así Lully compuso *Le Tombeau de Couperin*, mucho tiempo después Ravel haría *Le Tombeau de Rameau*, y en esta línea estaría el film de Chris Marker *Le Tombeau d’Alexandre* (1993) dedicado a Alexander Medvedkin.

⁶¹⁷ Este aspecto ya lo he desarrollado, si vuelvo sobre ello es por la pertinencia del tema en este apartado. Para no repetirme, aquí sólo hago alusión y remito al apartado de *MEMORIA* para ver citas y referencias.

lazo por vía de esta energía poética, según el cual los antepasados de un artista no son sino los anteriores maestros de su arte, a los que así queda vinculado a través del tiempo.

Con las *Histoire(s)*, Godard lo que ha hecho es asumir como poeta la tarea de cantar a su arte cuando éste expira, a fin de que se guarde memoria de lo que su arte, el cine, fue; pero asimismo, lo que pudo haber sido, lo que no fue, y en qué acabó. He aquí lo que marca la diferencia: no es sólo un panegírico de alabanzas, la mirada atrás es crítica, a veces demoledora; sin embargo, nunca se pierde la sensación de intenso lirismo, no decae ni ante las (que él piensa que son) más terribles faltas, manteniendo esa emoción como la épica que no se para ante la caída de su héroe. En este sentido se puede recordar aquello que dijera Benjamin: “La memoria es la facultad épica que está por encima de todas las otras. Únicamente gracias a una extensa memoria, por un lado la épica puede apropiarse del curso de las cosas, y por el otro, con la desaparición de éstas, reconciliarse con la violencia de la muerte”.⁶¹⁸

Las *Histoire(s)* son, pues, un poema al cine en el que, junto a las alabanzas, figura la denuncia de sus errores, quizá porque en este caso la crítica es parte del amor al cine de Godard: conocerlo mejor ha supuesto ver también los puntos oscuros de ese gran cine, asumirlos y mostrarlos. Pasión por el cine que se ha manifestado a lo largo de su carrera, de tal manera que puede afirmarse que para Godard hacer cine, pensar sobre él, es algo necesario al modo en que Deleuze exponía que ya fuera un filósofo, un pintor o un cineasta, “un creador, no es alguien que trabaja por placer. Un creador no hace sino aquello de lo que tiene absoluta necesidad”⁶¹⁹.

⁶¹⁸ Benjamin, Walter, 1998, “El narrador” (1936), en *Iluminaciones IV. Para una crítica de la violencia y otros ensayos*, Madrid, Taurus, p. 124.

⁶¹⁹ Deleuze, G. (1987) “Qu’est-ce que l’acte de création?”, conferencia pronunciada en la Fémis, *op. cit.*

En el momento (según él) del declinar del cine, Godard emprende esta obra, y en ella nos habla del papel del poeta en tiempos de desgracia, y lo hace incluyendo al final del 1B una larga cita de Heidegger, de un ensayo titulado “¿Y para qué poetas?”⁶²⁰. Este texto, que lee María Casares⁶²¹, dice que cuando ha caído la noche del mundo, cuando los dioses han huido y se ha apagado su esplendor, *les poètes sont ceux des mortels qui chantant gravement ressentent la trace de dieux enfuis, restent sur cette trace, et tracent ainsi aux mortels le chemin du revirement* (los poetas son aquellos mortales que al cantar gravemente sienten la huella de los dioses huidos, permanecen sobre esta huella, y trazan así a los mortales el camino del cambio). Como es lógico, Godard orienta el sentido de estas palabras hacia el cine, y así esta serie comienza con imágenes de los fundadores de la United Artists, a lo que añade alusiones a la infancia del arte y a la perversión de la misma; si da a entender que el tiempo de los dioses era aquel estadio infantil de plenitud con representantes excelsos como Chaplin y Griffith, no queda sino ver a Godard como el poeta que nos ha de mostrar sus huellas⁶²².

Por otra parte, habría que tener en cuenta que este texto no es sino una conferencia de 1946 para conmemorar el vigésimo aniversario de la muerte de Rilke, con lo que se trata del homenaje a un gran poeta ya fallecido hecho desde el tiempo de penuria que Godard identifica con el fin de la infancia del arte (de hecho la cita de Heidegger se divide en dos partes entre las cuales alude precisamente a las guerras mundiales), de modo que Godard suscribiría estas palabras, asumiendo la tarea de cantar gravemente a los maestros que ya no están, y así desvelar sus trazas, poniéndonos en contacto con un mundo que fue.

⁶²⁰ Heidegger, Martin, 1996, “¿Y para qué poetas?” (“Wozu Dichter?”), 1946), en *Caminos de bosque*, Madrid, Alianza, pp. 241-289.

⁶²¹ Aparte de que con su voz grave acentúa el sentido de este texto, recordar que la actriz era la Muerte en el *Orphée* de Cocteau, y al principio del 1B se la puede escuchar como tal en una cita de aquel film.

⁶²² Si se quiere seguir con detalle la secuencia de esta serie, véase el capítulo 1B del ANEXO.

Godard no sólo canta a la gloria perdida, sino que va mucho más allá, para encontrar los restos de aquella excelencia, irá, si es preciso, hasta el infierno. Y es que el papel del poeta en las *Histoire(s)* queda polarizado en lo que Aumont, ha dado en llamar “la metáfora de Orfeo”⁶²³, una expresión bajo la que considero se pueden contemplar varios aspectos a los que me referiré seguidamente. La figura de Orfeo aparece representada con los films que a ella dedicara Jean Cocteau. Así se incluye un fragmento de *Orphée*, una versión modernizada del poeta, que se encuentra fascinado por los mensajes que llegan del reino de la muerte, (como puede verse en el 1B, donde también se escucha a Jean Marais pedir respeto por un muerto, un poeta muerto, como esta obra se levanta contra el olvido de otros creadores). Y también se cita *Le Testament d’Orphée*, con la terrible imagen en la que el propio Cocteau como representante de la creación poética es atravesado por la lanza de Minerva; la exclamación, “*Quelle horreur!*”, recorre los capítulos como símbolo del poeta asesinado (no es de extrañar que en el 1A coincida con la alusión a Jean Vigo, por excelencia, el poeta maldito del cine, y en general sería un grito de espanto ante la aniquilación de lo que de arte tenía el cine). En relación con esta metáfora podría verse asimismo la combinación que hace en el 3B de *Alphaville* y *Der Müde Tod*, haciendo que parezca que Lemmy Caution, al enfrentarse con un libro de poemas al gran ordenador, vaya a arrancar unas almas, en este caso a la muerte del olvido⁶²⁴.

Según la leyenda, Orfeo es el poeta que, para reencontrar a su amor, cruzó la laguna Estigia enfrentando su canto a las fuerzas del Hades. Godard por rescatar ese cine perdido, se enfrenta al olvido, a la uniformidad imperante, en un viaje que podría resumirse con una paráfrasis del verso final de *Le Voyage*, ampliamente citado en esta obra, “*au fond de*

⁶²³ Véase el capítulo Aumont, J. (1999), “Orphée se retournant”, en *Amnésies, op. cit.*, pp. 33-66.

⁶²⁴ Sobre esta asociación véase el apartado de *MEMORIA*.

*l'inconnu pour le retrouver*⁶²⁵. Un reencuentro que se figura precisamente después de la lectura de *Le voyage*, al final del 2A, con la imagen de *Glomdalsbruden* del joven llevando en barca a su prometida, sobre la que se lee: *le cinéma autorise Orphée de se retourner sans faire mourir Eurydice* (el cine autoriza a Orfeo a volverse sin hacer morir a Eurídice)⁶²⁶.

Considero que la figura de Eurídice puede asociarse a una serie de víctimas inocentes que salen en las *Histoire(s)*, principalmente Desdémona y las distintas visiones de Juana de Arco, quizá como imágenes de esa inocencia, de ese estado de infancia del arte que tenía el cine y que quedó aniquilado por la negligencia y los propios errores. De hecho, Godard antes de comenzar las *Histoire(s)* ya planteaba una idea semejante⁶²⁷, que, en otros términos, puede relacionarse tanto con la lectura de Cocteau, que ve a Orfeo más bien deseoso de librarse de su mujer, como con la interpretación del mito por Blanchot⁶²⁸. Si este retorno se expresa mediante un intenso lirismo, como puedan suponer las imágenes de *Vertigo* al final del 2A (Madeleine es salvada de las aguas cual Eurídice rescatada del averno), sin embargo, y aquí sigo el planteamiento de Aumont, esto no supone que se recupere a Eurídice tal cual era, sino tan sólo la posibilidad de contemplarla. Eurídice vuelve sólo como estatua de sal; el cine (una cierta forma de entender el cine) ya sólo será posible como historia. Para completar esta idea añadiré que tras los rótulos citados se escucha un diálogo procedente del film de Straub-Huillet *Dalla nube alla resistenza*,

⁶²⁵ Recordar que el conocido verso original es “*au fond de l'inconnu pour trouver du nouveau*”.

⁶²⁶ Puede añadirse que aparece separado *re tourner*, con lo que se acentúa el doble sentido que tiene en francés ya que *tourner* también significa rodar.

⁶²⁷ “Para mí, el cine es Eurídice. Eurídice dice a Orfeo: ‘No te vuelvas’. Y Orfeo se vuelve. Orfeo es la literatura que hace morir a Eurídice. Y el resto de su vida, hace pasta publicando un libro sobre la muerte de Eurídice”. Entrevista a Godard en *Libération* (2-mayo-1980), véase “Alfred Hitchcock est mort” en Godard, J.-L. (1998), *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard. Tome 1, op. cit.*, p. 415.

⁶²⁸ Blanchot leía el mito en términos de creación artística, en relación con los límites del arte. Véase Blanchot, Maurice, 1992, “La mirada de Orfeo”, en *El espacio literario*, segunda edición, Barcelona, Paidós, pp. 161-166. [ed. or., *L'Espace littéraire*, París, Gallimard, 1955]

una parte de la conversación de Ixión con La Nube, en la que al preguntar aquél si se puede aún morir, La Nube responde: “No, Ixión. Harán de ti una sombra, pero una sombra que reclama la vida y no muere ya nunca”.⁶²⁹

Orfeo no es el único poeta que haya descendido a los infiernos, y tan importante como este mito para la literatura occidental es la *Divina Comedia*. Si bien esta referencia aparece más velada, no deja de estar presente en las *Histoire(s)*, y no tanto porque se citen tres versos al final del 3A⁶³⁰, sino porque Godard sería el poeta que recorre los círculos de la ignominia en que haya podido caer el cine, haciendo, como Dante, un gran fresco de su época, creando una obra que parece obedecer a estos versos: “Así en el mundo sean duraderas / vuestras memorias, en la humana mente, / y estén vivas al sol de muchas eras”⁶³¹. Un camino que, como Dante, hace acompañado de Virgilio, en este caso de las numerosas citas de *La muerte de Virgilio*, y en el que es iluminado por la esperanza de la imagen que vendrá, para terminar de manera muy similar, con un recuerdo de su pasaje. Paralelamente al final que Godard da a las *Histoire(s)* con el pequeño relato de Borges⁶³², casi al término de su obra, Dante escribía: “Como aquel que está viendo mientras sueña, / que tras el sueño la pasión impresa/ queda, mientras el resto se desdeña”⁶³³. La “pasión impresa” sería esa flor que

⁶²⁹ Esta película tomaba dos textos de Cesare Pavese, este fragmento se puede encontrar en Pavese, Cesare, 2001, “La nube”, en *Diálogos con Leucò*, Barcelona, Tusquets, pp. 13-14. [ed. or., *Dialoghi con Leucò*, Turín, Einaudi, 1947]

⁶³⁰ Estos versos tiene la función de enlazar los grandes autores latinos con los cineastas italianos, expresando que como poetas todos tiene una lengua común, para más detalles véase el 3A en el ANEXO. Sobre la relación de esta obra con la *Divina Comedia*, véase el artículo Färber, Helmut, “Dante, Schelling, Godard/Histoire(s)”, *Trafic* n° 43, otoño 2002, pp. 129-140. Por otra parte la referencia a la *Divina Comedia* también es evidente en *Notre musique* (2004) ya que Godard divide el film en tres partes: infierno, purgatorio y paraíso.

⁶³¹ Dante Alighieri, 1999, *Divina comedia*, (traducción de Ángel Crespo), Barcelona, Planeta, p. 169 (*Inferno* XXIX, 103-105).

⁶³² Dice así: *si un homme traversait le paradis en songe, qu'il reçut une fleur comme preuve de son passage, et qu'à son réveil il trouvât cette fleur dans ses mains, que dire alors...* (si un hombre atravesara el paraíso en sueños, y recibiera una flor como prueba de su pasaje, y al despertar encontrara esta flor en sus manos, qué decir entonces...). Para más detalles sobre la historia de Borges, véase el ANEXO. En cualquier caso no es extraño que viniendo de Borges el relato se pueda relacionar con Dante, ya que el escritor argentino era un gran admirador de la *Divina comedia*.

⁶³³ Dante Alighieri (1999), *Divina comedia, op. cit.*, p. 738 (*Paradiso* XXXIII, 58-60).

recibe Godard, la imagen de una rosa que representa la prueba de haber atravesado el Paraíso. No es casual que sea una rosa, puesto que es la flor que ve Dante en el Paraíso, una rosa amarilla⁶³⁴.

Un viaje a lo desconocido en los tiempos del desamparo, para reencontrar el cine que fue. Ese cine que Godard entiende como territorio, y que, por tanto, se convierte en un espacio idílico, un espacio original al que alude con distintas citas. Resulta significativo el monólogo del Mayor Amberson que introduce en el 2B, el momento en que todo se ha venido abajo, paralelo a ese final del cine que augura Godard, quien parece identificarse con el Mayor en uno de los pasajes más melancólicos de las *Histoire(s)*. En él se escucha la voz en off del film de Welles: “El Mayor Amberson se vio sumergido en los pensamientos más profundos. Comprendió que todo lo que le había preocupado o entusiasmado durante su vida, todas sus compras y edificaciones, transacciones y operaciones comerciales, todo era una pequeñez comparado con lo que le esperaba ahora. El Mayor sabía que iba a tener que enfrentarse con un país desconocido en el cual ni siquiera estaba seguro de ser reconocido como un Amberson.”⁶³⁵ Introducción con la que parece aludir a un mundo en el que ya no se sepa qué sea un cineasta, y tras la que da paso a la imagen del Mayor en superimpresión con el principio de *Le Mépris*; incide así en la idea de la muerte del cine mientras se oye murmurar al anciano: “Aquí no había nada excepto el sol al principio... el sol... la tierra salió del sol y

⁶³⁴ “A lo amarillo de la rosa eterna,/ que se engrada y dilata y, con su aliento/ perfumado, al sol lo que no inverna,/ como al que quiere hablar y no halla acento,/ me llevó Beatriz...” Dante Alighieri, 1999, *Divina comedia, op. cit.*, p. 615 (*Paradiso XXX*,124-128). El hecho de que sea amarilla es una de las posibles explicaciones a que esa rosa que es blanca en el plano que Godard toma de *Allemagne Neuf Zéro* aparezca teñida; la rosa blanca símbolo de la resistencia y, por tanto, de carácter humano y mortal, logra al final de este viaje el tinte amarillo de la eternidad. Sobre esto véase Lack, Roland-François, 2004, “Sa Voix”, en M. Temple; J. Williams; M. Witt (eds.), *For Ever Godard, op. cit.*, p. 326.

⁶³⁵ Tanto esta como la siguiente cita proceden del film *The Magnificent Ambersons*, y en ambos casos Welles tomó casi literalmente fragmentos de la novela homónima de Booth Tarkington en la que se basa la película; véase Tarkington, Booth, 2005, *El cuarto mandamiento*, Madrid, Alfaguara, pp. 346, 358. [ed. or., *The Magnificent Ambersons*, Garden City-New York, Doubleday, Page & Co., 1918]

nosotros salimos de la tierra, con lo que, de todas maneras... quienquiera que seamos...” Cuando ya no sepamos ni quiénes somos, aún sabremos que estuvimos en una tierra, espacio ideal al que se anhela volver, *ô retour au pays natal!* suspira Virgilio. En el camino de regreso se pasará todo un purgatorio, el del cine y el de su siglo, hasta que por fin se divise de nuevo, momento que figuran los versos: *Ah! Ma patrie... est-ce donc vrai... C'est ainsi que je t'ai imaginée depuis longtemps... pays heureux, magique, éblouissant, ô terre aimée, où donc es-tu* (¡Ah! patria mía... luego es verdad... Es así como te he imaginado desde hace tanto tiempo... país feliz, mágico, deslumbrante, oh tierra amada, dónde estás entonces)⁶³⁶. Una exclamación que hace recordar la cita de Rimbaud con que Godard terminara *Pierrot le Fou*: “¡La hemos vuelto a encontrar!/ ¿Qué?, la Eternidad./ Es la mar mezclada/ Con el sol.”⁶³⁷

Godard sería el poeta-historiador que tras pasar su temporada en el infierno puede contemplar de nuevo el esplendor de un cine perdido y tan añorado. Regresar y hacer esta obra, esa habría sido su ardua tarea, según la cita de la *Eneida* con la que empieza *Histoire(s) du cinéma* y que nos recuerda que no es difícil sumergirse en las tinieblas, pero volver, *hoc opus, hic labor est*⁶³⁸. Sin embargo, pese a tan gran esfuerzo, sólo puede hacer eso, contemplar y hacer contemplar, mirar una época que no puede resucitar, y soñar que quizá un día la imagen recuperará su grandeza. Como historiador del arte, Didi-Huberman expresaba en estos términos su desazón ante los vestigios del pasado: “Aún tenemos algunos monumentos,

⁶³⁶ Esta cita de Novalis en la voz de Eddie Constantine proviene de *Allemagne Neuf Zéro*; film en el que resultaba muy melancólica, ya que en ese viaje por Alemania a la caída del muro, ya nada era como antes.

⁶³⁷ Rimbaud, Arhur, 1997, *Una temporada en el infierno* (1873) (traducción de Gabriel Celaya), en *Poesía completa*, Madrid, Visor, p. 323.

⁶³⁸ La cita de Virgilio proviene del verso 129 del libro VI de la *Eneida*, véase el 1A en el ANEXO. Resulta muy significativo comprobar que la primera parte de esta frase, “*Facilis descensus Averno*” aparece citada, asimismo en latín, en el *Libro de los Pasajes* de Benjamin, donde figura como epígrafe introductoria a la sección “París arcaico, catacumbas, demoliciones, ocaso de París”; véase Benjamin, W. (2005), *Libro de los Pasajes* (1927-1940), *op. cit.*, p. 109.

pero ya no sabemos el mundo que los exigía; todavía tenemos algunas palabras, pero ya no sabemos la entonación que las sostenía; todavía tenemos algunas imágenes, pero ya no sabemos las miradas que les daban cuerpo... ¿Qué decir? Que todo pasado es definitivamente *anacrónico*: no existe sino a través de las figuras que de él nos hacemos; no existe entonces más que por las operaciones de un ‘presente reminiscente’, un presente dotado del poder admirable o peligroso de *presentarlo*, y a continuación de elaborarlo, de representarlo”.⁶³⁹ Se podría entender entonces, que Godard, ya que no puede restablecer aquella época dorada, crea con esta obra formas que traen al presente lo que fuera aquel cine, dándole una nueva existencia, que se vincula a su biografía y a la historia; formas, que no retoman el pasado en orden cronológico, que mezclan fechas y datos, pero que hacen que ese pasado también concierna a los espectadores, salvándolo así del olvido, y añadiendo una promesa de redención a modo de esperanza que sirva de gozne con el futuro⁶⁴⁰.

En esta línea, Rancière considera que las *Histoire(s)* suponen una paradoja, ya que, según lo plantea: “Este monumento era como un adiós, un canto fúnebre a la gloria de un arte y de un mundo del arte desaparecidos, antes de entrar en la catástrofe final. O bien las *Histoire(s)* podrían haber señalado otra cosa: no la entrada en un crepúsculo de lo humano, sino esta tendencia neo-simbolista y neo-humanista del arte contemporáneo”⁶⁴¹. Este planteamiento de Rancière me sirve para incidir en un aspecto importante, y es que, no es sólo formalmente que las *Histoire(s)* son una obra compleja, sino que en ella pueden percibirse, lo que podríamos llamar, corrientes distintas, que no permiten una lectura unidireccional, y que pueden dar lugar a lecturas diversas. Por ejemplo, en esta tesis afirmo que se trata de

⁶³⁹ Didi-Huberman, Georges, 1990, *Devant l'image*, París, Minuit, p. 49.

⁶⁴⁰ Sobre esta idea véase el apartado de *REDENCIÓN*.

⁶⁴¹ Rancière, J. (2003), *Le Destin des images*, *op. cit.*, p. 78.

una elegía, pero en la que, más que el tono melancólico, destaca el despliegue de energía creativa. Asimismo, a la hora de hacer una interpretación, uno puede elegir quedarse con que Godard se mueve entre referencias de la modernidad; o habrá quien vea que su uso del fragmento es afín a ciertas prácticas posmodernas; o, en último término, se puede considerar que todo ello responde a la propia trayectoria de Godard, tanto en lo que se refiere al desarrollo del montaje como poética personal, como en su capacidad para aunar motivos y autores diversos, en función tanto de su gusto como de la operatividad que tengan en una obra⁶⁴².

De su recorrido por la memoria le queda a Godard una flor como prueba⁶⁴³, y esta flor me hace pensar en otra, la flor que aparecía en *Le Testament d'Orphée*, película que igualmente hablaba de un viaje por el otro mundo y, sobre todo, del poder de la poesía. Era ésta la destrozada flor que Cocteau recomponía, pétalo a pétalo, hasta darle una nueva vida⁶⁴⁴; las manos del poeta aparecían así como símbolo de la creación, algo a lo que ya apuntaba en su primer film, *Le Sang d'un poète*, en que se destacaban especialmente las manos del artista. No es extraño que cite estos dos films en las *Histoire(s)*, ya que además de evocar un singular universo poético, ambos ejemplos resaltan el aspecto manual de la creación. Es con las manos como Godard realiza el montaje, creando formas destinadas a hacer pensar, llevando a la práctica la fórmula de “pensar con las manos”. Para Godard esto es lo importante, crear formas, bien sea a través de las imágenes, la escritura, la música, o la pintura.

⁶⁴² No confundir, no se trata de eclecticismo, no es una amalgama de motivos sin más o una copia imitativa, sino que esta actitud supone un trabajo creativo de transformación y ensamblaje. En cierto sentido, podría recordar a la llamada “iconofagia” de Picasso.

⁶⁴³ Para más detalles, véase el final del 4B en el ANEXO.

⁶⁴⁴ Puede recordarse que también hay una hermosa historia de Borges sobre una flor que se hace resucitar: en *La rosa de Paracelso*, el maestro, tras negarse a hacer una demostración de sus habilidades ante quien se la exigía, una vez a solas, reconstituía una rosa de sus cenizas. Véase Borges, Jorge Luis, 2002, *La rosa de Paracelso* (1977), en *La memoria de Shakespeare*, Madrid, Alianza, pp. 49-60.

La poesía está presente en las *Histoire(s)* de diversas maneras: primero, porque se trata de una obra eminentemente poética; pero también, porque en ella se recuerda a maestros del cine y de otros campos, que al ser considerados igualmente como creadores, sirven para ensalzar la poesía⁶⁴⁵. Dentro de esto, dada la relevancia que tienen, me centraré en las alusiones a ciertos poetas, advirtiendo que, como sucede con otros aspectos, estas referencias pueden resultar algo disonantes entre sí, y que su presencia conjunta en la obra obedece, sin duda, al criterio personal de Godard.

En primer lugar, destacaré el uso que hace de *Le Voyage* de Baudelaire, cuyos versos cobran un especial lirismo al pasar a representar el viaje que hizo el cine, jugando así un papel esencial de cara al planteamiento de Godard del cine como arte en estado de infancia⁶⁴⁶.

Otro autor que resulta muy significativo en las *Histoire(s)* es Jean Cocteau, que, como ya he comentado, está ampliamente representado. Si Cocteau ha sido siempre una referencia mayor para Godard⁶⁴⁷, lo es aún más en esta obra, no ya por las citas incluidas, sino por la importancia que aquí tienen algunas de sus ideas, tales como considerar que no hay arte que no pueda reducirse a la raíz poética, y que la belleza en el cine está hecha de relaciones⁶⁴⁸. Para Cocteau, cuya actividad creadora se repartió por distintas artes, la dedicación al cine fue algo natural; el cine lo entendió como una manifestación de la poesía en la que tenían cabida lo onírico y lo maravilloso, con lo que respondía a su convicción de que “al hombre se le

⁶⁴⁵ Ya en sus años de redactor, Godard se refería a la poesía de un modo amplio, así decía: “En resumen, al llamar a su film *Moi, un noir*, Jean Rouch que es un blanco, tanto como Rimbaud, declara asimismo que *Yo soy otro*. En consecuencia, su película nos ofrece el Sésamo-ábrete de la poesía.” Crítica de *Moi, un noir* (*Arts* nº 713, 11-mar-1959); véase “Étonnant”, en Godard, J.-L. (1998), tomo 1, *op. cit.*, p. 178.

⁶⁴⁶ Sobre el papel que juega *Le Voyage* en las *Histoire(s)* no me extenderé aquí, ya que lo analizo en el apartado de *INFANCIA (del Arte)*, y los detalles de esta cita los explico en el ANEXO.

⁶⁴⁷ Sobre el ascendente que pueda tener Cocteau sobre las *Histoire(s)* véase Aumont, J. (2004), *Las teorías de los cineastas*, *op. cit.*, p. 156; sobre Cocteau véanse asimismo pp. 102-103.

⁶⁴⁸ Véase Cocteau, Jean, 1988, “La beauté au cinématographe” (dic. 1946), en *Du cinématographe*, París, Belfond, p. 33.

ha otorgado el derecho de crear un mundo que se superpone al mundo visible y de hacer visible el mundo invisible al común.”⁶⁴⁹ Godard estima a Cocteau por ser un artista excepcional y por ser un poeta que ha sabido hablar de su propia labor; así, decía en una crítica de *Orphée* que era una “película mágica”, y también que era un “film documental en el que ha quedado probado y registrado de una vez por todas que la poesía es un trabajo de hombre y, en consecuencia una tarea mortalmente peligrosa.”⁶⁵⁰

Podemos considerar que a la figura del poeta alude asimismo con los fragmentos de *La muerte de Virgilio*, o con la cita de *Cartas a un joven poeta*. Por otra parte, la frase de Rilke, *Toutes les choses terrifiantes ne sont peut-être que des choses sans secours qui attendent que nous les secourions* (Todas las cosas espantosas quizá no son más que cosas sin auxilio que esperan que nosotros les ayudemos)⁶⁵¹, está en estrecha relación con las intenciones del director. Según lo explica Bergala, cada uno de los planos de sus películas, testimonia, además de una necesidad imperiosa de filmarlo y de introducirlo en el nuevo film, “el sentimiento de que el objeto a filmar se ha puesto de alguna manera bajo su protección”; de modo, que “el acto cinematográfico implica una extraña responsabilidad hacia los seres, los objetos, los trozos del mundo que están ante su cámara como tantas cosas que sufren y esperan el socorro de esta elección. Desde este punto de vista, no hay diferencia entre los planos realmente filmados por Godard y aquellos que toma prestados del cine del pasado, el acto de elección responde a esta doble exigencia”.⁶⁵²

⁶⁴⁹ Cocteau, J. (1988), “Poésie et films” (*Filmkunst*, nov. 1948), en *Du cinématographe*, *op. cit.*, p. 29.

⁶⁵⁰ Crítica de *Orphée* publicada en *Cahiers du Cinéma* nº 152, feb. 1964, véase “Orphée”, en Godard, J.-L. (1998), *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard. Tome 1*, *op. cit.*, p. 252.

⁶⁵¹ Véase Rilke, Rainer Maria, 2001, “Carta octava”(1904), en *Cartas a un joven poeta*, Madrid, Alianza, p. 82. Para detalles sobre la ubicación de esta cita en el primer capítulo, véase el ANEXO.

⁶⁵² Bergala, Alain, 1999, *Nul mieux que Godard*, *op. cit.*, p. 213.

Esta relación con el pasado y los muertos podría decirse que también se refleja mediante citas de poetas. Así, si al inicio aparece la inscripción del verso de la *Eneida* al que he aludido antes, poco antes de terminar puede escucharse la voz terrible de Ezra Pound recitando el primero de sus *Cantos*⁶⁵³; se trata de un fragmento referido a la aparición de un amigo muerto, cuya intensidad incrementa Godard al hacerlo coincidir con las imágenes que preludian la desgracia de *The Tragedy of Othello*⁶⁵⁴. No menos impresionante, aunque en otro sentido, es la grabación que incluye de Paul Celan en el 4B leyendo su poema *Fuga de la muerte*⁶⁵⁵, que puede considerarse recuerda la muerte de su madre a manos de los nazis; estos versos se incluyen en una serie en la que tras leerse “la solución final” pasa a verse a María ardiendo en la hoguera en *Metropolis*, a lo que contrapone una imagen de archivo de Goering que parece estar ordenando su muerte.

Por otra parte, el desvelo de Virgilio por un ideal de creación sería común al de Nicolas de Staël⁶⁵⁶, ambos tendrían en común la obsesión por seguir unos elevados principios por más que les llevaran a la incompreensión. La presencia de ambos viene a representar al “poeta en tiempos de penuria”: *La muerte de Virgilio* fue escrita por Broch en su exilio escapando de los nazis, y a Staël se le puede ver como pintor a la búsqueda de la belleza en los tristes días de la posguerra. Por otra parte, la

⁶⁵³ Al final del 4B se escucha: *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* (Más el primero en llegar fue Elpéonor, Elpéonor nuestro amigo/ Insepulto, lanzado sobre la tierra vasta/ Extremidades que abandonamos donde Circe/ Sin derramar lágrimas por él, sin amortajar su cuerpo, porque cosas urgentes nos llamaban). Véase Pound, Ezra, 2002, *Canto I* (1925), en *Cantares Completos*, tomo I, (traducción de José Vázquez Amaral), segunda edición, Madrid, Cátedra, pp. 122-123.

⁶⁵⁴ Para ver los detalles de esta serie y la siguiente que cito, consúltese el capítulo 4B en el ANEXO.

⁶⁵⁵ Así puede escucharse: *Der schreibt wenn es dunkelt nach Deutschland dein goldness Haar Margarete / er schreibt es und tritt vor das Haus und es blitzen die Sterneer pfeift seine Rüden herbei /er pfeift seine Juden hervor läßt schaufeln ein Grab in der Erde / er befiehlt uns spielt auf nun zum Tanz...* (que escribe al oscurecer a Alemania tu pelo de oro Margarete / lo escribe y sale de la casa y brillan las estrellas silba a sus mastines / silba a sus judíos hace cavar una fosa en la tierra / nos ordena tocar a danzar). Véase Celan, Paul, 2000, *Fuga de la muerte* (1952), en *Obras completas* (traducción de José Luis Reina Palazón), Madrid, Trotta, p. 63.

⁶⁵⁶ Véase la nota sobre este pintor en el apartado de *BELLEZA*.

alusión a Staël también puede responder a la afinidad personal que Godard dice tener con artistas como: “Novalis, Nicolas de Staël... personas que han muerto jóvenes. Y trágicamente”⁶⁵⁷. Una declaración que puede vincularse a su relación con el Romanticismo alemán, al que, como he explicado en otro apartado, le unen numerosas lecturas de juventud⁶⁵⁸. Respecto a esto, recordaré nuevamente aquí las concomitancias que Rancière ha señalado entre las *Histoire(s)* y las ideas de Friedrich Schlegel sobre la poética universal progresiva y la necesidad de una nueva mitología; personalmente diría que, asimismo, Godard comparte con este autor la afirmación de que “la poesía sólo puede ser criticada por la poesía”⁶⁵⁹, y, sobre todo, la manera de entender “la poesía como potencia de libertad absoluta”⁶⁶⁰.

Este valor de la creación artística como potencia de libertad es algo que Godard ha demostrado con su filmografía, y que en esta obra subraya mediante la presencia de poetas, ejemplos destacados de resistencia⁶⁶¹. Siendo ésta una cuestión relevante, le dedico un apartado específico, pero, no obstante, señalo aquí la evocación que hace de Osip Mandelstam, o las citas de los poemas de Éluard y, sobre todo, de Aragon escritos bajo la ocupación. En las *Histoire(s)* la poesía aparece como forma privilegiada de resistencia, no ya sólo en casos como estos en los que se daba una opresión política extrema, sino que la creación artística es entendida, en la línea de Deleuze, como resistencia a un presente caracterizado por el triunfo de la mediocridad. La resistencia lo es a la tiranía y a la vulgaridad, a la

⁶⁵⁷ Véase “Les livres et moi” (1997), en Godard, J.-L. (1998), tomo 2, *op. cit.*, p. 438.

⁶⁵⁸ Sobre las referencias al Romanticismo y a Schlegel, véase el apartado de *MEMORIA*.

⁶⁵⁹ “La poesía sólo puede ser criticada por la poesía. Un juicio artístico que no es en el mismo una obra de arte, bien en su materia, como exposición de la impresión necesaria en su génesis, o bien en virtud de una forma bella y un tono liberal siguiendo el espíritu de las antiguas sátiras romanas, no tiene ningún derecho de ciudadanía en el reino del arte”. Schlegel, F. (1994), “Fragmentos del Lyceum” (1797), en *Poesía y filosofía*, *op. cit.*, pp. 64-65.

⁶⁶⁰ Así expresaba Blanchot la idea que los románticos alemanes tenían de la poesía en su capítulo “El *Athenaeum*”. Véase Blanchot, M. (1970), *El diálogo inconcluso*, *op. cit.*, p. 543.

⁶⁶¹ Para ampliar sobre este tema véase el apartado de *RESISTENCIA*.

indiferencia y al olvido, y en último término, al tiempo y a la muerte. En esto se trasluce la influencia de Malraux y su idea de que el arte es lo único que resiste a la muerte; el arte como aquello que es capaz de pervivir y resurgir cuando todo ha sido arrasado, según la conocida fórmula que Godard no deja de citar⁶⁶².

Por tanto, la poesía es entendida no sólo como búsqueda estética, sino también como postura ética; no un afán por formalismos huecos sino como actitud en la vida, y frente a lo que destruye tanto a ésta como al arte. A fin de cuentas, no se trata de compartimentos estancos, y la degradación en lo artístico afecta al resto de las cosas, como decía Hermann Broch, el *kitsch*, no es ya que sea lo malo en el sistema de valores del arte, sino que el *kitsch* es intrínsecamente malo y comporta una manera de actuar⁶⁶³. En una obra tan personal como las *Histoire(s)* no podían sino aunarse ambos sentidos, artístico y moral; y es que una opción creativa que no se somete a servilismos de uno u otro tipo, que no cede a lo fácil, a las modas, no es un mero adorno, y responde a principios que nacen de la reflexión sobre el propio arte, tal y como señalara una antigua colaboradora, “libertad es la palabra que define al Godard cineasta. Libertad en el sentido de sumisión a las exigencias profundas del creador y no de obediencia a leyes.”⁶⁶⁴

⁶⁶² La célebre frase, a la que ya me refiero en el apartado de *INFANCIA (del Arte)* es: *l'art, c'est à dire, ce qui renaît dans ce qui a été brûlé* (el arte, es decir, aquello que renace de lo que ha ardido).

⁶⁶³ “No es pura casualidad que Hitler (al igual que su predecesor Guillermo II) fuera un seguidor incondicional del *kitsch*. Vivió el *kitsch* sangriento y amó el *kitsch* de sacarina. Uno y otro le parecieron “bellos”. También Nerón fue un entendido en belleza y, posiblemente, sus dotes artísticas fueron más grandes que las de Hitler; el artificio pirotécnico de la Roma en llamas y los cuerpos de los cristianos convertidos en antorchas que iluminaban los jardines imperiales, tenían sin duda cierto valor artístico si, merced al esteticismo, uno consigue hacerse sordo a los gritos de dolor de las víctimas o se pudieran convertir éstos en estético acompañamiento musical. Y a este respecto hay que recordar que el *kitsch* moderno no ha terminado, ni mucho menos su marcha victoriosa, que también él está imbuido en sangre y sacarina...”. Véase Broch, Hermann, 1974, “Algunas consideraciones acerca del problema del kitsch”, en *Poesía e investigación*, Barcelona, Barral, pp. 380-382. [ed. or., *Dichten und Erkennen. Essays*, Zurich, Rhein-Verlag, 1955]

⁶⁶⁴ Véase “Entrevista a Agnès Guillemot”, *Cahiers du Cinéma* nº 437, especial *Godard 30 ans depuis*, nov. 1990, pp. 60-63.

Es en función de esta actitud que el término poesía contempla los distintos campos de la creación, y es así como en las *Histoire(s)* se recuerda a numerosos artistas ante todo como poetas, ya se dedicaran a escribir, filmar, componer o pintar. La poesía aparece como el fundamento de las distintas artes, permitiendo la comunicación entre ellas. En este sentido, cabe recordar que Broch afirmaba que *La muerte de Virgilio* era “un cuarteto o una sinfonía”, compuesta como podría serlo una obra musical y de acuerdo con el modelo de tema y variaciones.”⁶⁶⁵ Si las cuatro partes de esta novela, cada una bajo la advocación de uno de los cuatro elementos, eran vistas por su autor como movimientos de una pieza, del mismo modo podrían considerarse los capítulos de las *Histoire(s)*. Partiendo de un tema central, la muerte del cine, Godard ha elaborado una composición en la que destaca diferentes motivos, cuyos desarrollos se suceden y superponen, creando con ellos variaciones en las que modula las armonías y disonancias que producen la asociación de elementos, y cuyo ritmo intensifica o detiene con los silencios que marcan los negros.

Al establecer esta relación con la música no hago sino seguir el planteamiento de esta obra, según el cual, las artes, más allá de las diferencias que imponen los distintos medios, se asemejan en lo que de poesía suponen. En lo que a la música se refiere, me gustaría destacar un texto de Aumont en el que planteaba una relación de semejanza entre Godard y Beethoven, basada no sólo en la conocida preferencia del director por la música de este compositor, sino también en otro tipo de concomitancias en cuanto a la actitud como artista. Apoyándome en esta comparación, señalaré que si a Beethoven le gustaba emplear la expresión

⁶⁶⁵ Recogido en Blanchot, M. (2005), *El libro por venir*, op. cit., p. 153.

de *Tondichter* (poeta del sonido)⁶⁶⁶, sin duda, a Godard bien se le podría calificar de “poeta de las imágenes”. Este juego de correspondencias musicales lo terminaré con el comentario que, respecto a Godard, hacía Aumont sobre un texto de Rohmer, ya que considero que es particularmente revelador del modo en que Godard se enfrenta a su labor creadora. Decía así Aumont: “Hay tanta proximidad, en la invención, tanta familiaridad cotidiana... ¿Cuál será el lazo? Seguramente, la inventiva, o más precisamente, la fuerza de innovación, que es absoluta. (Dice Rohmer:) ‘En Beethoven no hay ninguna nota inesperada por la sencilla razón de que, en sus momentos de originalidad fulgurante, no hay tampoco ninguna nota esperada. No trabaja nunca contra los clichés. Cuando innova, es por completo. Es por lo que desconcierta tanto al principio, porque faltan los puntos de referencia. Y cuando una nota es verdaderamente esperada, en ese caso, podría decirse que nos la regala. Jamás se complace en los artificios. Su manera de andar es franca y sensible.’ Esta hermosa conclusión es, palabra por palabra, traspasable a Godard, del que describe su postura de artista”.⁶⁶⁷

⁶⁶⁶ Kerman, Joseph; Tyson, Alan, 1985, *Beethoven*, Barcelona, Muchnik, p. 132. [ed. or., *The New Grove Beethoven*, Nueva York, W.W. Norton, 1983]

⁶⁶⁷ Aumont, Jacques, 1996, *À quoi pensent les films*, París, Segquier, p. 279. Véase la cita de Rohmer en Rohmer, E. (2000), *De Mozart en Beethoven, op. cit.*, pp. 204-5.

REDENCIÓN

*L'image viendra au temps de la résurrection*⁶⁶⁸

⁶⁶⁸ Esta frase (La imagen vendrá en el tiempo de la resurrección) clave en las *Histoire(s)* se formula a partir de lo que dice San Pablo en la primera *Carta a los corintios* (véase I Corintios 15, 46-49).

Godard ha hecho de las anteriores palabras, que dice haber leído por azar⁶⁶⁹, una fórmula algo enigmática que saca a relucir en numerosas ocasiones, también en las *Histoire(s)*, donde se repite con variantes, jugando un papel fundamental. Esto, unido a que son bastante numerosos los motivos religiosos en las *Histoire(s)*, ha dado lugar a diversas interpretaciones⁶⁷⁰; en parte éstas se relacionan con el hecho de que el director proceda de una familia protestante, y van desde aventurar que se haya acercado al catolicismo, a pensar que se haya sentido ya fascinado ya interesado por sus aspectos externos. A esto hay que añadir que también se puede tomar esta cita como otra más de las muchas que constituyen esta obra, una frase adecuada para comunicar una idea. Lo que haré en este apartado será abordar esta cuestión que tantos comentarios ha generado, y dar una posible explicación al sentido y función de dicha cita en la obra.

Si se revisan las entrevistas en que vuelve sobre este motivo, se observa que el propio Godard matiza alguna de sus contestaciones, como al responder: “Cuando leo en San Pablo que la imagen vendrá en el momento de la resurrección, me digo: ‘he aquí algo que, en tanto que cineasta, puedo empezar a comprender’. Sin embargo, no me siento religioso.”⁶⁷¹ Asimismo, al preguntarle qué es lo que distingue la imagen, dice: “San Pablo lo ha dicho: la imagen vendrá en el tiempo de la resurrección. No hay que tomar la palabra “resurrección” en el sentido en el que el buen Cristo subió al cielo. Es más bien una resurrección de algo que ha pasado. Una imagen de un hermano muerto no puede venir más que después de que se

⁶⁶⁹ Entrevista para *France Culture* (20-mayo-1995), véase “Le bon plaisir de Jean-Luc Godard” en Godard, J.-L. (1998), *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard. Tome 2, op. cit.*, p. 317.

⁶⁷⁰ Aunque lo voy a tratar seguidamente, apunto aquí algunas referencias: Rancière, Jacques, 1999, “La sainte et l’héritière”, *Cahiers du Cinéma* n° 537, pp. 58-61; Wajcman, Gérard, “Saint Paul’ Godard contre ‘Moïse’ Lanzmann, le match”, *L’Infini* n° 65; Saxton, Libby, 2004, “Anamnesis and bearing witness: Godard / Lanzmann”, en M. Temple; J. S. Williams; M. Witt (eds.), *For Ever Godard, op. cit.*, pp. 364-379; Didi-Huberman, Georges, 2003, *Images malgré tout*, Paris, Minuit.

⁶⁷¹ Entrevista a Godard en *Le Nouvel Observateur* (10-mayo-1989), véase “Week-end avec Godard” en *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard. Tome 2, op. cit.*, p. 179.

haya hecho el trabajo del duelo”.⁶⁷² La primera de las declaraciones puede relacionarse con otras que ha hecho sobre el montaje, viéndolo como aquel proceso en la realización de una película en que resurge la vida⁶⁷³. En ambos casos parece dejar claro que no pretende remitirse a la concepción bíblica de la resurrección, y de cara a esta obra, es muy reveladora la alusión a la imagen de una pérdida. Según esto, si las *Histoire(s)* son una gran elegía por un cine que se considera que ha muerto, esta frase vendría a suponer no tanto la posibilidad de que el cine, arte en estado de infancia, vuelva a ser, como la esperanza de que al menos el gran cine no se ha perdido para nuestro recuerdo; y sería precisamente ésta una obra destinada a preservar su memoria y ofrecer “una imagen” de lo que fuera el cine.

Creo que a partir de estas pautas se puede dar una lectura bastante plausible a la frase de San Pablo. Para ello veamos cómo se inserta esta cita en la obra. La primera vez que aparece es mediante rótulos en una serie de alta intensidad emocional al inicio del capítulo 1B⁶⁷⁴: junto a la secuencia final de *Duel in the Sun*, y acompañada por una banda de sonido que mezcla la tensión del cuarteto n.º 5 de Bartok y la música de Bernard Herrmann para *Psycho*, con la melancolía de una canción de Leonard Cohen; el trágico final de la pasión fatal de los amantes unido a las frases que pueden escucharse (*there's nothing to follow, there's nowhere to go...*) no hace sino recalcar el sentimiento de pérdida por ese cine tan amado. La frase aparecerá tal cual un poco más adelante en este mismo capítulo en una serie en que recoge algunas ideas previamente expuestas sobre el cine (*le cinéma, redites le*), y el primer punto es precisamente éste; se trata de

⁶⁷² Véase “Jean-Luc Godard rencontre Régis Debray” (1995), en Godard, J.-L. (1998), *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard. Tome 2, op. cit.*, p. 430.

⁶⁷³ Sobre este aspecto véase el apartado *MONTAJE*.

⁶⁷⁴ Primero aparece algo cambiada, haciendo un juego con la fonética francesa, se lee *l'image viendra oh temps de la résurrection*, con similar pronunciación pasa a expresar un anhelo y no una afirmación. Para más detalles sobre esta serie y las otras que se mencionan, véase el capítulo 1B en el ANEXO.

una serie que si bien trae una esperanza se acompaña de imágenes de crueldad (ya sea David con la cabeza de Goliat o el corte del ojo de *Un chien andalou*) y de sacrificio (como Juana de Arco presa) como si indicara que hace falta una muerte para que se produzca una resurrección (a la que apunta con imágenes de *Ordet*). Una resurrección para la que no hay que esperar al juicio final y cuyo carácter se deja ver en un comentario que hace Godard en el 3B, cuando al hablar de Langlois como aquel que en la Cinémathèque enseñara la “palabra exacta”, esto es, *que l'image est d'abord de l'ordre de la rédemption, attention, celle du réel* (que la imagen pertenece en primer lugar al orden de la redención, atención, la de lo real).

Por otra parte, las distintas alusiones de tipo religioso no son para Godard sino referencias lógicas a la hora de afrontar esta obra, así expone: “¿Por qué la iglesia? Eso viene del cine: el cine es occidental, la idea del arte es occidental, la idea de la imagen igualmente. Y eso ha llegado principalmente a través de la Iglesia”.⁶⁷⁵ Estas citas, además de remitir a la tradición visual del catolicismo⁶⁷⁶, inciden en la manera en que las *Histoire(s)* se presenta el cine: “ni un arte ni una técnica, un misterio”. Las alusiones a la fe apuntan a su sentido más literal, creer en aquello que no se ve, expresando así tanto la concepción que Godard tiene de su arte (posibilidad de dar a ver)⁶⁷⁷, como la oportunidad que pide para este cine. Ejemplo de ello es la variación sobre Wittgenstein que hace en 1B: *le cinéma, comme le christianisme, ne se fonde pas sur une vérité historique, il nous donne un récit... une histoire, et nous dit: maintenant, crois; non pas accorde à ce récit, à cette histoire, la foi qui convient de l'histoire,*

⁶⁷⁵ Declaraciones en Estrasburgo el 15 de diciembre de 1994, véase “Le cinéma est fait pour penser l’impensable”, en Godard, J.-L. (1998), *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard. Tome 2, op. cit.*, p. 299. Subrayo aquí que, como también puede verse en *ARTE (Historia del)*, Godard hace gala de un marcado etnocentrismo referido a occidente, manteniendo esta opinión en los actuales tiempos cuya tendencia dominante es al multiculturalismo.

⁶⁷⁶ En el ANEXO puede verse detallada esta utilización de pinturas de temática religiosa.

⁶⁷⁷ Véanse los apartados de *MONTAJE* y de *IMAGEN*.

mais crois qu'il arrive... (el cine, como el cristianismo, no se funda sobre una verdad histórica, nos da un relato... una historia y nos dice: ¡Ahora cree! No estés de acuerdo con este relato, con esta historia, con la fe que conviene a la Historia, pero cree que llega)⁶⁷⁸. Una cita llamando a la fe que introduce cuando se está remontando a los orígenes del cine, haciendo que también se sucedan motivos que entremezclen la religión con la imagen. Esta exaltación, no obstante, no ha de llamar a la confusión, y el propio Godard aclara: “Las veces que hablo de cristianismo, no es por creencia es en tanto que fenómeno histórico, en tanto que corriente de pensamiento”⁶⁷⁹.

Entre los motivos “religiosos” que tienen un papel relevante destacan los fragmentos de *Il Vangelo secondo Matteo*; el Cristo revolucionario de Pasolini trae tanto la idea de “buena nueva” como de futuro quebrado, que se aplica primero al cine en general (en el 1B), y luego de modo más concreto a la *Nouvelle Vague* (en el 3B). De modo similar puede verse la figura de Juana de Arco que aparece en distintos capítulos: no está ahí por ser la santa nacional francesa, sino porque es una representación de la pureza, la juventud y los ideales, todo ello tristemente sacrificado por la mezquindad de los poderosos, a lo que se añade que da a Godard la oportunidad de citar a maestros que le son particularmente afectos como Bresson, Dreyer y Rossellini.

Ahora bien, lo esencial no es tanto la cita de San Pablo en sí o la presencia de cuadros religiosos, como la importancia que tiene esa idea de redención, que Godard muestra como único horizonte posible para un cine

⁶⁷⁸ Godard hace una variante sobre un aforismo de Wittgenstein de 1937, éste puede encontrarse en Wittgenstein, Ludwig, 1995, *Aforismos. Cultura y valor*, Madrid, Espasa-Calpe, p. 77.

⁶⁷⁹ Godard, J.-L.; Ishaghpour, Y. (2000), *Archéologie du cinéma et mémoire du siècle*, op. cit., p. 77. Seguidamente Godard explica que si cita la frase de Malraux que dice si el mito empieza a Fantomas termina en Cristo, es más que nada por incluir el texto de la *Psicología del cine*, obra que le ha interesado desde el inicio del proyecto de las *Histoire(s)*; sobre esto véase el apartado de *ARTE (Historia del)*.

caído por la gravedad de sus propios errores. Una culpa que se señala como una doble falta de responsabilidad: el cine no sólo falló a su siglo, sino también a su propio potencial artístico.

En este sentido, la metáfora del viaje del cine le sirve a Godard para plantear que muy pronto se malograron las posibilidades de este arte en estado de infancia. La fábrica de sueños acabó por formar parte de la industria del maquillaje, algo que presenta como rasgo común tanto de los intereses del capital como de la propaganda soviética. Este punto de vista Godard también lo ha expuesto en declaraciones como la siguiente: “Al principio, se creyó que el cine se impondría como un nuevo instrumento de conocimiento, un microscopio, un telescopio, pero rápidamente se le impidió desempeñar su función y se hizo de él un sonajero. El cine no ha desempeñado su papel como instrumento de pensamiento. Pues era, cuando menos, una manera singular de ver el mundo, una visión particular que seguidamente se podía proyectar en grande ante muchas personas y en muchos lugares al mismo tiempo. Pero al haber tenido enseguida un enorme éxito popular, se privilegió su aspecto de espectáculo. De hecho, este lado espectacular no constituye más que el diez o el quince por ciento de la función del cine: eso no debía representar más que el interés del capital. Muy rápidamente se han servido del cine para sus intereses y no se le ha dejado desarrollar su papel primordial. Se ha confundido”.⁶⁸⁰

Además, como se dice en las *Histoire(s)*, bastarán una o dos guerras mundiales para pervertir este estado de infancia. La cuestión principal es la actitud del cine ante los desastres causados por los totalitarismos. Godard cree que el cine podía haber sido “el número uno entre las Casandras, y eso

⁶⁸⁰ Entrevista a Godard publicada en *Studio* n° 156, mar. 1995; véase “Le cinéma n’a pas su remplir son rôle”, en Godard, J.-L. (1998), *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard. Tome 2, op. cit.*, pp. 335-336. Otras declaraciones similares (1997) pueden leerse en p. 410.

ni siquiera se percibió... Y luego, los libros que se publicaron después de los campos de concentración, no podían tener éxito, es comprensible, pero por fin se había hecho, mientras que el cine no lo hizo; y después cuando se hicieron películas denominadas de resistencia, y hubo un montón, eran historias de espionaje y cosas así... ahí también el cine tuvo una segunda oportunidad, pero no la aprovechó. Por eso yo cito un ejemplo que es *Roma, città aperta*⁶⁸¹.

En primer lugar, el cine no supo reconocer que ya había prefigurado el horror, como en *La Règle du jeu*; y las advertencias que hiciera después no se tomaron en serio, lo que ejemplifica con los casos de *The Great Dictator* y *To Be or Not To Be*, películas a las que, pese a la gran fama de Chaplin y Lubitsch, no se quiso hacer caso en todo lo que estaban diciendo⁶⁸². Afirma Godard que es sorprendente hasta qué punto no se quiere ver, y que aunque desde principios de los treinta los emigrantes ya habían contado cosas, la función documental del cine se había anestesiado tanto desde 1900 que éste fue incapaz de actuar⁶⁸³; una vez terminada la guerra, destaca un solo film de resistencia, *Roma, città aperta*, siendo el neorrealismo italiano el único que no se sometió al modelo americano, de ahí que rinda homenaje a este cine que liga a la necesidad de los italianos de reconstruirse una identidad. Una visión ésta bastante idealista del neorrealismo italiano, que así pasa a encajar perfectamente en el planteamiento que presenta Godard⁶⁸⁴. Según lo explica Rancière, la tesis de Godard es que si el cine, como la poesía, no es posible después de

⁶⁸¹ Godard, J.-L.; Ishaghpour, Y. (2000), *Archéologie du cinéma et mémoire du siècle*, op. cit., pp. 64-65.

⁶⁸² Diálogo entre Godard y Serge Daney (1988), véase “Godard fait des histoires”, en Godard, J.-L. (1998), *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard. Tome 2*, op. cit., p. 170.

En las *Histoire(s)* se citan ambos films incluyendo el aparente chiste de Lubitsch “So, they call me Concentration Camp?” y la transposición del monólogo de Shylock, así como un montaje de Chaplin haciendo de Hinkel con una foto de Hitler. Véanse los capítulos 1A y 4B del ANEXO.

⁶⁸³ Véase “Jean-Luc Godard rencontre Régis Debray” (1995), en Godard, J.-L. (1998), *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard. Tome 2*, op. cit., p. 425.

⁶⁸⁴ Sobre esta cuestión véase también el apartado de *RESISTENCIA*.

Auschwitz es, precisamente, porque no ha filmado el horror de los campos; personal interpretación de Adorno que se combinaría con la división del cine que hacía Deleuze entre imagen-movimiento (que entraría en crisis con las puestas en escena de los totalitarismos; algo que había intuido Benjamin) e imagen-tiempo (a partir de esta conciencia traumática y la llegada de Rossellini)⁶⁸⁵.

Godard considera que el cine dimitió de su función a la hora del exterminio y que este hecho es crucial, no sólo por la cuestión del testimonio, sino porque “era el único instrumento” para hacerlo⁶⁸⁶. Aunque estoy explicando el punto de vista de Godard, tengo que señalar que este argumento en concreto me parece muy cuestionable, ya que, si bien objetivamente el cine no estuvo en los campos cuando estaban operativos, no es tanto que el cine “no quisiera” ser testigo, como que “no podía” estar allí (no merece la pena entrar en elucubraciones sobre si, de haber podido, quizá tampoco hubiera querido, y en todo caso no es el “cine” sino los diferentes “usos” políticos del cine lo que habría que cuestionar). Si su opinión sobre el cine de resistencia es bastante personal, pero son comprensibles sus razones, lo cierto, es que esta otra afirmación (no en cambio otras sobre el tema) es difícilmente justificable, puesto que la probabilidad contraria no se sostiene: esto es, que hubiera sido posible que un cineasta entrara a filmar, pongamos, en Birkenau, y saliera después de allí con lo que hubiera rodado. La lógica nos dice que los únicos que hubieran podido hacer allí una película eran los mismos nazis

⁶⁸⁵ Rancière, Jacques, 1999, “La sainte et l’héritière”, *Cahiers du Cinéma* n.º 537, pp. 58-61.

Este planteamiento de Deleuze queda especialmente reflejado en los capítulos “La crisis de la imagen-acción”, en Deleuze, G. (1994), *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1* (1983), *op. cit.*, pp. 275-299); y “Más allá de la imagen movimiento”, en Deleuze, G. (1996), *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2* (1985), *op. cit.*, pp. 11-41. Walter Benjamin apuntaba esta idea en “La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica” (1935), véase *op. cit.*, pp. 55-56.

⁶⁸⁶ Diálogo entre Godard y Serge Daney (1988), véase “Godard fait des histoires”, en Godard, J.-L. (1998), *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard. Tome 2, op. cit.*, pp. 171-172.

(debatándose entre su obsesión más bien sádica por archivar y la obediencia al secretismo oficial); pero cuando Godard habla de “no ser testigo” no se refiere a las imágenes que los verdugos pudieran captar (cosa que sí hace en otro sentido, como señalo después). Creo que una manera de entender esto, y que a la vez permite conectar con otras declaraciones de Godard, es hacer una lectura levemente figurada: al igual que todos usamos “Auschwitz” como término con el que referirnos a todo lo que supone la deportación y la solución final, Godard expresa así lo que él ve como la “culpabilidad” del cine, que no sería sólo no haber filmado a los SS en el ejercicio de sus funciones, sino, sobre todo, no haber reaccionado (adecuadamente) una vez que los aliados llegaron a los campos, aspecto que paso a tratar a continuación.

De tal manera, que Godard cree que a partir de ese momento el cine está acabado; el cine de ficción no habría sabido recuperar a su hermano el documental, siendo este documental, unos pobres noticiarios, lo que habría salvado el honor de la captación de lo real⁶⁸⁷. Sin embargo, aunque esto podría haber servido como muestra, piensa que no se ha hecho nada con ello, y que las filmaciones que se hicieron al liberar los campos apenas si se pasaron en los juicios y que después se enterraron, sacándolas como mucho para las conmemoraciones⁶⁸⁸. Quiero subrayar muy especialmente este aspecto: la preocupación de Godard no es tanto que no se haya hecho nada al respecto como que no se ha sabido, o no se ha querido, mostrar lo que

⁶⁸⁷ Dice en el 1A: *Même rayé à mort un simple rectangle de trente-cinq millimètres sauve l'honneur de tout le réel* (incluso rayado a muerte, un simple rectángulo de treinta y cinco milímetros salva el honor de todo lo real); a lo que más adelante añade: *c'est le pauvre cinéma des actualités qui doit laver de tout soupçon le sang et les larmes comme on nettoie le trottoir lorsqu'il est trop tard et que l'armée a déjà tiré sur la foule* (son los pobres noticiarios los que deben lavar de toda sospecha la sangre y las lágrimas como se limpia la acera cuando es demasiado tarde y el ejército ha tirado ya sobre la multitud).

⁶⁸⁸ Véase “Jean-Luc Godard rencontre Régis Debray” (1995), en Godard, J.-L. (1998), *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard. Tome 2, op. cit.*, p. 425. También hay que señalar que no sólo Godard piensa esto, véase el artículo Baecque, Antoine de, “Quel cinéma après Auschwitz?”, *Cahiers du Cinéma* especial *Le Siècle du cinéma*, nov. 2000, pp. 62-66.

pasó al público⁶⁸⁹. Por otra parte, y aunque ésta sea la cuestión esencial, Godard parece extender la culpa por omisión a otros desastres, como da a entender con la serie del 4B en que partiendo de la frase de Marguerite Duras “*Tu n’as rien vu à Hiroshima*”, convoca otros lugares tristemente célebres a propósito de este “no haber visto”⁶⁹⁰.

Entre las películas que se han hecho sobre el tema, buena parte no le merecen más que amargas descalificaciones. Así, no ha cesado de atacar *Schindler’s List* y no sólo por considerar obscena la escena de “las duchas”, sino también porque Spielberg “ni siquiera ha contado la interesante historia de este alemán” y no hace más que “maquillar la realidad”; “es Max Factor” dice, “usando el blanco y negro porque cree que es más serio que el color”, y “utiliza a este hombre y toda la tragedia de los judíos como si fuera una gran orquesta para hacer sonido estereofónico”⁶⁹¹. Unos comentarios que, como se puede observar, afectan tanto a la forma como al contenido, y que no se dirigen sólo a Spielberg, explica Godard: “Se podría citar también *La batalla de Argel* o la célebre *Kapo*, las dos de Pontecorvo. La falsificación cinematográfica es signo de una falsificación histórica”⁶⁹².

La película que menciona de Pontecorvo tiene como único mérito haber sido el blanco de una de las críticas más duras que nunca se hayan escrito, el texto de Jacques Rivette *De l’abjection*. El análisis de un único detalle del film era suficiente para descalificarlo con esta frase: “Observad en *Kapo* el plano en que [Emmanuelle] Riva se suicida lanzándose sobre los alambres electrificados; el hombre que decide en ese momento hacer un

⁶⁸⁹ Sobre esto véase la interpretación que hace Didi-Huberman en Didi-Huberman, Georges, 2004, *Imágenes pese a todo*, Barcelona, Paidós, p. 208. [ed. or., *Images malgré tout*, París, Minuit, 2003]

⁶⁹⁰ A la frase que abre tanto el libro como el film *Hiroshima mon amour* añade estos lugares: Leningrado, Madagascar, Dresde, Hanoi, y Sarajevo; véase esta serie en el 4B en el ANEXO. Sobre este aspecto de “no haber visto”, se puede consultar el artículo Fernández Polanco, Aurora, 2004, “Shoah y el debate ‘Lanzmann (Moisés)/ Godard (San Pablo)”, *Er, Revista de Filosofía* n° 33.

⁶⁹¹ Entrevista a Godard, *Film Comment* vol. 32 - n° 2, mar-abril 1996, pp. 32, 35.

⁶⁹² Entrevista a Godard, *Les Inrockuptibles* n° 81, 27-nov-1996; véase “Le cinéma est toujours une opération de deuil et de reconquête de la vie”, en Godard, J.-L. (1998), tomo 2, *op. cit.*, p. 382.

travelling hacia delante para reencuadrar el cadáver en contrapicado, teniendo buen cuidado de inscribir con exactitud la mano levantada en un ángulo de su encuadre final, este hombre no tiene derecho que al más profundo desprecio”⁶⁹³. Partiendo de esto, Rivette planteaba: “Hacer una película es, por tanto, mostrar ciertas cosas, y al mismo tiempo, y por la misma operación, es mostrarlas de una cierta manera, siendo ambos actos rigurosamente indisociables”⁶⁹⁴; y asimismo recordaba la fórmula de Godard “un *travelling* es un *affaire* de moral”⁶⁹⁵, con la que señalaba la necesidad de aunar ética y estética, y que la forma no es un mero envoltorio, sino que debe responder al contenido que expresa.

Mejor opinión tiene Godard de otros films que abordan la cuestión, ya sean documentales como *Nuit et Brouillard* o de ficción como *Passazerska*⁶⁹⁶. No obstante, esto no parece hacerle cambiar de parecer, y bien porque no tengan suficiente difusión o por la manera en que están hechos, acaba por decir: “Siempre pongo el ejemplo de los campos de concentración: se prefiere decir ‘nunca más’ que mostrar”, e incluso de una obra tan impresionante como *Shoah* afirma que “no ha mostrado nada”⁶⁹⁷.

⁶⁹³ Rivette, Jacques, “De l’abjection”, *Cahiers du Cinéma* n° 120, junio 1961, pp. 54-55.

⁶⁹⁴ Rivette, J. (1961), “De l’abjection”, *Cahiers du Cinéma* n° 120, pp. 54-55. No se puede olvidar la importancia de este planteamiento y el que sigue de Godard, que marcaron a una parte de la nueva generación, tal como explicaba Daney en *Perseverancia*, o como ha podido demostrar Chantal Akerman en su filmografía (por tomar el mismo motivo, pongamos los *travellings* en *D’Est y De l’autre côte*).

⁶⁹⁵ Partiendo de una frase de Moullet, Godard enunció esta frase ya emblemática. Merece la pena atender al contexto: 1959, una mesa redonda sobre *Hiroshima mon amour*, al plantear que esta película podía resultar admirable y al tiempo enervante, un crítico cuestionó si esto era moral o estéticamente, a lo que Godard respondió: “Es lo mismo. Los *travellings* son una cuestión de moral.” Este coloquio se publicó en *Cahiers du Cinéma* n° 97, jul. 1959, y está recogido en Baecque, A.; Tesson, C. (eds.), 1999, *La Nouvelle Vague*, París, Cahiers du Cinéma, pp. 36-62. Por otra parte, Godard llevaría a cabo una de las más radicales aplicaciones de este razonamiento en el interminable *travelling* de *Week-end* (1967).

⁶⁹⁶ Film póstumo de 1963 del polaco Andrzej Munk que cita en el capítulo 1A, al igual que parece utilizar algunas imágenes del documental de 1955 de Alain Resnais.

⁶⁹⁷ Cita sacada de una conversación con Marguerite Duras, en la que Godard mantenía su afirmación pese a que ella le replicaba que *Shoah* había enseñado las vías, las fosas, los supervivientes, que había llevado a una toma de conciencia. Véase “Marguerite Duras et Jean-Luc Godard: entretien télévisé” (encuentro para el programa *Océaniques* 28-dic-1987), en Godard, J.-L. (1998), tomo 2, *op. cit.*, pp. 145-146. Seguidamente me detendré en *Shoah*, pero señalo que la opinión de Godard se debe a que no utiliza ninguna imagen de archivo, y se basa en la fuerza del testimonio oral, si bien, como decía la escritora, sí que muestra, en tiempo presente, tanto los supervivientes como los espacios. No obstante, Godard

En esta misma línea, Godard dice estar “convencido de que los alemanes lo filmaron todo. Eran maniacos del almacenaje. Alguien debe saber dónde está, pero no se quiere mostrar.”⁶⁹⁸ Idea a partir de la cual lanzó la siguiente hipótesis en una entrevista: “No tengo ninguna prueba de esto que avanzo, pero pienso que si con un buen periodista de investigación me pusiera en ello, encontraría las imágenes de las cámaras de gas al cabo de veinte años. Se vería entrar a los deportados y se vería en qué estado salen. No se trata de formular prohibiciones como hacen Lanzmann o Adorno, que exageran, porque entonces nos volvemos a encontrar discutiendo al infinito sobre fórmulas del estilo ‘es infilmable’ no hay que impedir filmar a la gente, no hay que quemar los libros, si no ya no se los puede criticar. Yo digo que se ha pasado de ‘nunca más eso’ a ‘siempre es eso’ y muestro una imagen de *Passazerska* de Munk y una imagen de un film porno alemán occidental en que se ve un perro que se bate con un deportado, es todo: el cine permite pensar las cosas.”⁶⁹⁹

Destacaré tres aspectos de lo aquí expuesto: primero, Godard cree que no se ha mostrado nada hasta el punto de que no se ha buscado lo suficiente y que han de quedar imágenes del exterminio pese a la que los nazis destruyeron sus archivos antes de su derrota; segundo, Godard se opone a los que se niegan a que se construyan imágenes sobre el asunto; y por último, esto se debe a que considera que se puede hacer pensar con las imágenes. De esto se puede concluir que cuando en las *Histoire(s)* hace un amplio uso de las imágenes de archivo, su intención, lejos de todo

reconoce otros méritos a esta obra monumental que le merece un respeto frente a films que descalifica, como *Schindler's List*; así, al ser preguntado sobre la representación del Holocausto en el cine, comentaba: “No puedes decir lo indecible; son sólo palabras. El film de Lanzmann, *Shoah*, ganaba mucho por la inexorable manera de hablar, por dolorosa que ésta fuera.” (Entrevista a Godard, *Film Comment* vol. 38-nº 1, ene-feb 2002, p. 53).

⁶⁹⁸ Véase “Jean-Luc Godard rencontre Régis Debray” (1995), en Godard, J.-L. (1998), tomo 2, *op. cit.*, p. 427. De manera muy similar, en 1985, al hacer un comentario sobre el proceso de Klaus Barbie decía: “Los campos, seguramente fueron filmados ampliamente por los alemanes, y los archivos deben existir en alguna parte; eso fue filmado por los americanos, por los franceses, pero no se ha mostrado porque si se mostrara, eso cambiaría alguna cosa.” Entrevista a Godard, *L'Autre Journal* nº 2, ene. 1985; véase “En Marie il y a aimer”, en Godard, J.-L. (1998), tomo 1, *op. cit.*, p. 603.

⁶⁹⁹ Véase la entrevista “Jean-Luc Godard-La légende du siècle”, *Les Inrockuptibles* nº 170, oct. 1998.

exhibicionismo morboso, es similar a la actitud de Agamben cuando rebate que la experiencia de los campos haya de tenerse por indecible, como si acaso hubiera que otorgar al exterminio el prestigio de la mística⁷⁰⁰.

Si la postura de Godard era ya opuesta a la de otro cineasta, Claude Lanzmann⁷⁰¹, la declaración anterior, algo provocativa, terminó de desencadenar toda una polémica en torno a la imagen en la que diversos intelectuales franceses llevan envueltos varios años. El otro polo de la cuestión lo ocupa Lanzmann, autor de la magnífica obra *Shoah* (1985) que con sus nueve horas y media de testimonios (de judíos supervivientes, de alemanes y de polacos vecinos a los campos) eleva un monumento sin par a la memoria de aquellos que sufrieron el exterminio⁷⁰²; según lo plantea Gérard Wajcman en su libro *El objeto del siglo*⁷⁰³, *Shoah* sería la obra que constituye tal objeto, ya que se refiere al que es, desgraciadamente, su hecho central, y recoge las huellas de aquello de lo que por excelencia no se quiso dejar traza. Lanzmann es contrario al uso de las imágenes de archivo, de ahí que *Shoah* se rueda en presente, entrevistando a los que sobrevivieron y recorriendo los lugares que ocuparan los campos. Esto, que podía ser una opción creativa, lo eleva a principio indiscutible, afirmando que caso de encontrar él imágenes del exterminio, las destruiría⁷⁰⁴, y negando valor alguno a otros trabajos sobre la cuestión, no ya a películas como *Schindler's List* o *La vita è bella* (que también condena Godard), si

⁷⁰⁰ Agamben, Giorgio, 2002, *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo*, Valencia, Pre-Textos, p. 31. [ed. or., *Ciò che resta di Auschwitz: L'archivio e il testimone (Homo sacer III)*, Turín, Einaudi, 1999]

⁷⁰¹ Sobre las diferencias entre ambos véase el artículo Saxton, Libby, 2003, "Anamnesis Godard / Lanzmann", *Trafic* n° 47, pp. 48-66; este texto parte de la conferencia que dio en la Tate Modern en junio de 2001, que es también la base de Saxton, Libby, 2004, "Anamnesis and bearing witness: Godard / Lanzmann", en M. Temple; J. S. Williams; M. Witt (eds.), *For Ever Godard, op. cit.*, pp. 364-379.

⁷⁰² Sobre la manera en que se construyen los films de Lanzmann, véase Zunzunegui, Santos, 2003, "Poder de la palabra", *Letras de cine* n° 7, pp. 54-59.

⁷⁰³ Wajcman, Gérard, 2000, *L'Objet du siècle*, París, Verdier.

⁷⁰⁴ "Si yo hubiera encontrado que existía una película —una filmación secreta porque estaba estrictamente prohibido— rodada por un SS que mostrara cómo 3000 judíos, hombres, mujeres y niños, morían juntos, asfixiados en una cámara de gas del crematorio II de Auschwitz, si hubiera encontrado eso, no sólo no lo hubiera mostrado, sino que lo habría destruido. No soy capaz de decir por qué. Cae por su propio peso." Véase Lanzmann, Claude, "Holocauste, la représentation impossible", *Le Monde*, 3-marzo-1994.

no que ha llegado a retirar *Shoah* de un cine porque también proyectaban *Nuit et Brouillard*⁷⁰⁵. Esta controversia en torno a la imagen quedaría definida con un artículo de Wajcman -“*Saint Paul*” *Godard contre “Moïse” Lanzmann?*⁷⁰⁶-, en el que el adalid de Lanzmann se servía del símil religioso para argumentar sarcásticamente contra Godard.

Sin embargo, aquello que se había tomado por una *boutade* más de Godard, resultó no ser sólo una simple salida de tono, como se pudo comprobar poco tiempo después en la exposición *Mémoire des camps*⁷⁰⁷. En ella se iban a enseñar al público cuatro fotografías, tomadas no ya por los nazis en su delirio por intentar registrarlo todo, sino por los miembros del *sonderkommando* del crematorio V de Auschwitz, que jugándose la vida, quisieron que quedara alguna imagen como prueba del exterminio durante su siniestro apogeo en el verano de 1944. En el catálogo de esta exposición, su comisario, Clément Chéroux, no dejaba de recordar la polémica declaración de Godard, y las imágenes que éste decía podía encontrar las identificaba con estas cuatro fotografías; señalando el valor de, no ya como pruebas sino como documentos, y como tales, susceptibles de ser analizados para profundizar en el conocimiento de los hechos que representan⁷⁰⁸. En este mismo catálogo aparecía un artículo de Georges Didi-Huberman titulado *Imágenes pese a todo*, en el que, poniéndose bajo la advocación de una cita de las *Histoire(s) –même rayé à mort un simple rectangle de trente-cinq millimètres sauve l’honneur de tout le réel-*, reflexionaba sobre lo que representan estas cuatro fotografías, las cuales,

⁷⁰⁵ Anécdota citada en Didi-Huberman, G. (2004), *Imágenes pese a todo*, *op. cit.*, p. 196.

⁷⁰⁶ Artículo publicado en *Le Monde* el 3-dic-1998, y que luego su autor ampliaría, véase Wajcman, G., 1999, “*Saint Paul*” Godard contre “*Moïse*” Lanzmann, le match”, *L’Infini* nº 65, pp. 121-127.

⁷⁰⁷ *Mémoire des camps. Photographies des camps de concentration et d’extermination nazis (1933-1999)*, exposición que tuvo lugar del 12-enero al 25-marzo de 2001 en el Hotel Sully, París.

⁷⁰⁸ Véase el artículo Chéroux, Clément, 2001, “*Les chambres noires ou l’image absente?*”, en Chéroux, C. (dir.), 2001, *Mémoire des camps. Photographies des camps de concentration et d’extermination nazis (1933-1999)*, París, Marval, pp. 213-217.

decía, precisamente por haber sido tomadas en las más extremas dificultades, debían servir para imaginar el horror del que fueron arrancadas⁷⁰⁹. Poco después, este texto recibió una violenta contestación desde las páginas de *Les Temps Modernes*, revista que dirige Lanzmann desde hace años, destacando el artículo de Gérard Wajcman *De la croyance photographique*⁷¹⁰ en el que, partiendo del axioma de que la shoah es irrepresentable ya que no hay, ni puede haber según él, imágenes de la muerte dentro de las cámaras de gas, desplegaba toda una argumentación mordaz contra Didi-Huberman. Respondiendo éste a tal hostilidad con un libro, *Images malgré tout*⁷¹¹, en el que, además de defenderse de estos ataques, incluía el capítulo ya escrito, desarrollando a continuación las ideas en él expuestas; una valoración de la imagen para la que se apoya en Godard y las *Histoire(s) du cinéma*, a las que, para terminar su ensayo, encontraba un referente para ciertos aspectos (redención de lo real, metáfora de Orfeo) en algunas teorías de Kracauer⁷¹².

⁷⁰⁹ Véase Didi-Huberman, G., 2001, “Images malgré tout”, en Chéroux, C. (dir.), *Mémoire des camps. Photographies des camps de concentration et d’extermination nazis (1933-1999)*, op. cit., pp. 219-241.

⁷¹⁰ Wajcman, Gérard, “De la croyance photographique”, *Les Temps Modernes* n° 613, vol. 56, primavera 2001, pp. 47-83. En la misma publicación es de un tono similar el artículo Pagnoux, Élizabéth, 2001, “Reporter photographe à Auschwitz”, op. cit., pp. 84-108.

⁷¹¹ Didi-Huberman, Georges, 2003, *Images malgré tout*, París: Minuit. Se cita la traducción española.

⁷¹² Sobre la idea de redención véase el último capítulo de Kracauer, Siegfried, 1996, *Teoría del cine (la redención de la realidad física)*, Barcelona, Paidós, pp. 351-380 [ed. or., *Theory of Film: The Redemption of Physical Reality*, Nueva York, Oxford University Press, 1960]; otro tipo de consideraciones en torno a la figura del historiador, incluida su asociación al mito (“Como Orfeo, el historiador debe descender al infierno para traer lo muerto de vuelta a la vida”, p. 79), pueden verse en Kracauer, Siegfried, (ed. post. 1969), *History. The last things before the last*, Nueva York, Oxford University Press. En cuanto a la comparación entre Orfeo y el historiador, es evidente su relación con Godard y las *Histoire(s)* (véase cómo se explica la “metáfora de Orfeo” en *POESÍA*); sin embargo, en lo que respecta a la otra cuestión, personalmente considero que, aparte de que con esta asociación se busque conseguir un apoyo en el campo de la filosofía (la importancia que tenga Kracauer es como teórico cultural, y no tanto como estudioso del cine), no creo que las intenciones de Kracauer y Godard sean exactamente las mismas. Me explico: Kracauer plantea que lo real, dominado largo tiempo por ideas abstractas, es rescatado por el cine, que en definitiva, redime lo real. Godard, si bien llega a decir que “la imagen pertenece al orden de la redención, la de lo real” (en el 3B al hablar en del museo de lo real, dando a entender que si la imagen redime lo real es al convertirlo en arte), no parece que considere que el mundo físico necesite “ser rescatado”, e insiste precisamente en que el gran valor del cine es la captación de la vida (con una clara influencia de Bazin). La cuestión de la “redención” en Godard se refiere primordialmente a la imagen (que a fin de cuentas es lo que le interesa): imagen que por “sus faltas irreparables”, ha de ser “redimida”, lo que trata de hacer hermanando cine y arte, y, en todo caso, como sostengo en esta tesis, tal “redención” de la imagen es más bien de índole poética, como recurso para introducir una luz en el tono general de melancolía por ese cine que ya no ha de volver.

A esta controversia se suman otras aportaciones, como por ejemplo la de Rancière al abordar en uno de sus textos el tema de “lo irrerepresentable”⁷¹³; o la de Hubert Damisch al recordar en un artículo que años antes Orson Welles ya se había pronunciado sobre el tema, siendo claro partidario de mostrar las imágenes del horror, como él mismo había hecho en *The Stranger* (1946), considerando que más importante que las propias imágenes era cómo se daban a ver gracias al trabajo realizado en la sala de montaje⁷¹⁴, opinión, por otro lado, bastante cercana a la de Godard.

El debate sigue, pues, abierto, y, probablemente nuevos cruces de palabras⁷¹⁵ alargarán un enfrentamiento, al que no dejan de sumarse exageraciones y paradojas. Así, por parte de Godard, hay que decir que se inventó lo de “quemar libros”, puesto que eso no lo ha dicho Lanzmann, (al menos todavía no), y en cambio, no deja de incluir una imagen de *Shoah* en una obra tan personal como las *Histoire(s)*; y en lo que se refiere a Lanzmann, al mantener una postura tan dogmática como para no hacer distinción alguna entre los negacionistas, Spielberg, Benigni, *Nuit et Brouillard* y Godard, parece no reparar en que su propia obra, *Shoah*, está constituida por imágenes: nueve horas y media de imágenes, magníficamente rodadas y cuidadosamente montadas.

Todas estas disquisiciones no deben desviar la atención de lo esencial, esto es, que hay creadores que tienen presente, según la expresión de las *Histoire(s)*, que *l'oubli de l'extermination fait partie de*

⁷¹³ Véase Rancière, J. (2003), “S’il y a d’irreprésentable”, en *Le destin des images*, *op. cit.*, pp. 125-153.

⁷¹⁴ Véase el artículo Damisch, Hubert, “Montage du désastre”, *Cahiers du Cinéma* n° 599, marzo 2005, pp. 72-78. En él cita textualmente la opinión de Welles, que decía: “Pienso que cada vez que se presenta la ocasión de forzar al público a mirar las imágenes de un campo de concentración, bajo el pretexto que sea, es un paso adelante. La gente no quiere saber que esas cosas han ocurrido.”

⁷¹⁵ Como era de esperar, *Images malgré tout* no quedó sin respuesta, esta vez a cargo del propio Lanzmann, que en su contestación a la reseña que de este libro se había hecho en *Art Press* (n° 297, enero 2004) se ocupaba de descalificarlo, incluso lanzaba acusaciones, si no de plagio, cuando menos de imitación. Véase *Art Press* n° 301, mayo 2004.

l'extermination, y trabajan por conservar la memoria siguiendo unos rigurosos principios formales y morales (por distintos que sean). Se trataría, por tanto, de encontrar lo mejor de ambas posturas⁷¹⁶, y, en este sentido, se puede citar el film *S-21* (2002) de Rithy Panh. Testigo él mismo del genocidio perpetrado por los *khmeres* rojos, elige para preguntarse sobre la crueldad de aquella matanza un lugar emblemático: el centro de tortura S-21; allí reúne a dos supervivientes y a varios de los que fueron sus verdugos, recogiendo no sólo sus palabras, sino sus movimientos, los gestos que ahora les hace repetir en el vacío y que constituían su rutina cotidiana como carceleros. Esta recopilación de testimonios no deja de ir acompañada de imágenes: por un lado, el film se abre con un noticiario de aquel tiempo, a lo que se suman los cuadros de una de las víctimas que logró sobrevivir por su oficio de pintor, que tuvo que poner al servicio de los *khmeres*.

La importancia de esta discusión reside en que estos planteamientos que se contraponen no son opciones meramente estéticas, sino que buscan la forma más adecuada para tratar un tema de la mayor gravedad. Retomar la cuestión del exterminio no es abordar un momento histórico más, y no sólo por aprender del pasado y el consabido “nunca más eso”, sino que, va más allá: hacer que en estos casos se recuerde el horror que tuvo lugar, es atacar una parte esencial de esos crímenes, su carácter de aniquilación. Por una parte, no se trata sólo de las cifras ingentes de muertos, este asesinato en masa iba ligado a la negación no ya de la dignidad, sino de la condición

⁷¹⁶ Aunque esta idea la recoge más claramente el film que cito, pondré otro ejemplo del uso de distintos recursos para salvaguardar la memoria: el centro de información del *Monumento en memoria de los judíos asesinados en Europa* (inaugurado en Berlín en mayo de 2005) en cuyas salas además de paneles informativos, mapas etc. se ha hecho uso tanto de imágenes como de testimonios directos, y así pueden verse tanto fotografías como manuscritos. Asimismo, se hace una lectura de nombres de víctimas, idea que parece inspirada en el impresionante final que Lanzmann da a su film *Sobibor, 14 Octubre 1943, 16 heures* (2001): a lo largo de seis minutos aparecen sobre la pantalla en negro los distintos transportes que llegaron al campo de Sobibor, en total unos doscientos cincuenta mil judíos exterminados, mientras se escucha la voz del cineasta leer de modo inexorable esta fatídica lista a modo de letanía.

humana de las víctimas. A esto se añade que los nazis pretendían que la masacre no dejara rastro, de ahí que acabaran por eliminar toda señal de los cadáveres y también el secretismo oficial⁷¹⁷; sabedores del tamaño de su atrocidad, consideraban que en cierto modo aseguraba su impunidad: si alguien llegase a contarlo, nadie se lo creería. Es por ello que para muchos de los supervivientes dar testimonio fue algo absolutamente necesario, como en el caso de Primo Levi, que nunca se había imaginado que acabaría escribiendo libros. Por esas víctimas a las que se quiso borrar se impone el deber de contar su historia, si bien, precisamente por respeto a ellas, esto no puede hacerse de cualquier manera.

En este sentido, era muy clara la distinción que marcaba Daney al decir que *Nuit et Brouillard*, el film moderno que hizo volver sobre la memoria de los campos, no era un film “bello” sino un film justo, y que era *Kapo* la que quería ser una bonita película y no lo era⁷¹⁸. Desde que Daney en su juventud viera que existían estos dos polos, ha habido muchas películas como *Kapo*, y aún peores, lo que lleva a aquellos que son conscientes a extremar en ocasiones sus criterios; diferencias que no deben confundirnos, porque cuando Lanzmann nos vuelve también testigos al hacernos escuchar los testimonios directos, y cuando Godard nos hace reflexionar una y otra vez a partir de las imágenes, ambos están en un frente común, la lucha contra el olvido que en este caso es, más que nunca, un acto de resistencia.

⁷¹⁷ Como es sabido, por más que fuera un secreto a voces, no se dejó documento oficial donde se hiciera explícita la manera en que había de llevarse a cabo la “solución final”, haciendo gala en todo momento de un perverso uso figurado del lenguaje, que los culpables mantuvieron cínicamente incluso cuando en los juicios eran enfrentados a evidencias.

⁷¹⁸ Sobre esto véase Daney, Serge, 1998, “El travelling de Kapo”, en *Perseverancia*, Buenos Aires, El Amante, pp. 19-44. [ed. or., *Persévérance: entretien avec Serge Toubiana*, París, P.O.L., 1994]. Para Daney la obscenidad de *Kapo* era tal que la calificaba de pornografía intelectual, categoría que por sus pretensiones consideraba bastante más peligrosa que la vulgar pornografía.

En lo que respecta a las *Histoire(s)*, Godard considera que la falta del cine en ese momento capital es irrevocable, hasta el punto de afirmar que “el cine es un medio de expresión del que la expresión ha desaparecido, sólo queda el medio”⁷¹⁹. No obstante, pese a que siempre dio a este proyecto una orientación crítica, y, de hecho, en principio quería titularlo “Grandeza y miseria del cine”⁷²⁰, parece que no le ha sido posible terminar de condenar a este cine díscolo e irresponsable. Tal como explica Rancière, “la tesis de un cine traidor a sí mismo y a su siglo se vuelve finalmente demostración de una inocencia radical del arte de las imágenes móviles”⁷²¹.

De manera que Godard, al tiempo que muestra que el cine se vendió al espectáculo y descuidó su función, se apoya en el más mínimo resquicio para no darlo completamente por perdido, encontrando en los noticiarios ese rectángulo de treinta y cinco milímetros que salve su dignidad. Esto lo presenta en términos de redención en una de las series más comentadas⁷²² de las *Histoire(s)*, en la que, sobre la asociación de dos films de George Stevens, el que rodó a la apertura de los campos⁷²³ y *A Place in the Sun*, dice Godard: *trente-neuf quarante quatre, martyre et résurrection du documentaire* (treinta y nueve cuarenta y cuatro, martirio y resurrección del documental)⁷²⁴; tras lo que se va a producir la sobreimpresión de la imagen de la felicidad de Elizabeth Taylor con la Magdalena del *Noli me tangere*

⁷¹⁹ Entrevista a Godard publicada en *Studio* n° 156, mar. 1995; véase “Le cinéma n’a pas su remplir son rôle”, en Godard, J.-L. (1998), *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard. Tome 2, op. cit.*, p. 336.

⁷²⁰ Entrevista de Alain Bergala a Godard (1997), véase “Une boucle bouclée” en Godard, J.-L. (1998), tomo 2, *op. cit.*, p. 34.

⁷²¹ Rancière, J. (2001), *La Fable cinématographique, op. cit.*, p. 217.

⁷²² Véanse: Wright, Alan, 2000, “Elizabeth Taylor at Auschwitz: JLG and the real object of montage”, en M. Temple; J. S. Williams (eds.), *The Cinema Alone. Essays on the Work of Jean-Luc Godard 1985-2000, op. cit.*, pp. 51-60; los comentarios de Libby Saxton en Saxton, L. (2003), “Anamnesis Godard / Lanzmann”, *op. cit.*, pp. 48-66; y las apreciaciones de Rancière en “La sainte et l’héritière”, *Cahiers du Cinéma* n° 537, jul.-ago. 1999, p. 58 y en Rancière, J. (2003), *Le Destin des images, op. cit.*, p. 73.

⁷²³ El director George Stevens se alistó en la *Army Signal Corps*, liderando una unidad de combate dedicada a la filmación. Además de rodar durante el desembarco de Nombradía, su unidad estuvo presente en la Liberación de París y después en la apertura del campo de Dachau. Las imágenes allí rodadas fueron utilizadas en los juicios de Nuremberg. Con el material original (tal y como indica Godard, en 16mm y en color) se editó *D-Day to Berlin*.

⁷²⁴ Para más detalles sobre esta serie y su contexto, véase el capítulo 1A en el ANEXO.

de Giotto⁷²⁵, al tiempo que exclama Godard: *ô quelle merveille que de pouvoir regarder ce qu'on ne voit pas, ô doux miracle de nos yeux aveugles* (¡oh! qué maravilla poder mirar aquello que no se ve, ¡oh! dulce milagro de nuestros ojos ciegos)⁷²⁶, frase que podría entenderse en relación con el documental y su capacidad de dar a ver. Sin embargo, este tono idílico no dura más que unos segundos ya que a continuación se inicia la serie de cierre del 1A, que da una visión catastrofista de la debacle de los cines europeos ante la invasión del modelo americano. Será en el siguiente capítulo donde retome la idea de redención, esta vez mediante la cita de San Pablo, como también aparece al final del 2A con la metáfora de Orfeo, al que esta vez, dice, se le autoriza volverse sin hacer morir a Eurídice. Como sucede con otros motivos, la temática de la redención va y viene en un desarrollo espiral, matizada por los distintos elementos que la rodean.

Las alusiones a la redención han causado un cierto revuelo, dando lugar a que se hagan comentarios algo exagerados, ya sea en un sentido (por ejemplo, Libby Saxton viene a insinuar que se trata de una teología del montaje⁷²⁷), o en otro (como reacción a lo anterior, Didi-Huberman afirma que en las *Histoire(s)* no hay misticismo alguno⁷²⁸); personalmente, considero que en ciertas lecturas (que no por ello son menos interesantes) prima la interpretación de aspectos puntuales, y terminan por abordar esta obra sin atender al conjunto de las ideas y trabajos de Godard para

⁷²⁵ Giotto, *Noli me tangere* (detalle del fresco de la *Resurrección*); sobre el hecho de que la pintura esté girada, la explicación más lógica es entenderlo como una manera de emparejarla con el movimiento de la actriz, si bien Rancière ve un juego entre el “no me toques” y la historia de la película –el confort y el lujo que representan la rica heredera no se dejan alcanzar por más que se nos aproximen-; también puede aventurarse que Godard se inspirara en un Giotto que aparece invertido en uno de los libros de arte de Malraux (véase Malraux, André, 1948, *La création artistique*, Ginebra, Skira, p. 89).

⁷²⁶ Se trata de una variante de la cita de Bernanos que, vía *Journal d'un curé de campagne* de Bresson, Godard empleara en *Nouvelle Vague*; literalmente: “*ô merveille, qu'on puisse ainsi faire présent de ce qu'on ne possède pas soi-même, ô doux miracle de nos mains vides*” (¡oh! qué maravilla que pueda darse aquello que no posee uno mismo, ¡oh! dulce milagro de nuestras manos vacías) Bernanos, Georges, 1965, *Le Journal d'un curé de campagne*, Paris, Plon, p. 188. [ed. or., Paris, Plon, 1936]

⁷²⁷ Véase Saxton, L. (2004), “Anamnesis and bearing witness: Godard / Lanzmann”, *op. cit.*, pp. 364-379.

⁷²⁸ Véase Didi-Huberman, G. (2004), *Imágenes pese a todo*, *op. cit.*, pp. 213-220.

explicarla. Sobre esta cuestión cabe señalar las apreciaciones de Alain Bergala, quien indicaba que en los últimos años hay tres elementos -lo sagrado, el arte y el texto- que se relacionan entre sí y que tienen un papel central en todos los trabajos de Godard⁷²⁹. Partiendo de esto puede entenderse que “lo sagrado” no aparece sino ligado al arte y principalmente como “misterio”. En esta línea, Aumont declaraba su convencimiento de que “la gracia, el milagro, la aparición, no interesan a Godard sino en relación con el cine y el arte”, y se extrañaba de que “algunos críticos hayan confundido misterio y religión”⁷³⁰.

Un misterio al cual Godard considera el cine está más próximo que al arte o la técnica, y que no deja de relacionarse con cómo entiende el cine, ya que “dar a ver” mediante el montaje es algo muy similar a la revelación (que no tiene por qué remitir necesariamente a la divinidad). Sin duda, todas las referencias de tipo religioso de las *Histoire(s)* acaban por dar un cierto aire místico, que al menos funcionalmente, tiene un papel claro: intensifica el lirismo de la obra y subraya el carácter épico de esta elegía.

Si realmente se analiza la obra en todos sus aspectos, no puede decirse que Godard tenga una fe ciega en su arte o que haya hecho un panfleto hagiográfico; precisamente porque no deja de mostrar la decadencia y las faltas del cine, la idea de redención aparece como uno de los rasgos más emocionantes de las *Histoire(s)*, un aliento de esperanza que recorre esta obra y le da la belleza palpitante de un posible futuro, en definitiva, una *promesse de bonheur*.

⁷²⁹ Véase la entrevista a Alain Bergala, “La figure de l’ange”, *CinémAction* n° 109, especial *Où en est le God-Art?*, otoño-2003, pp. 82-98.

⁷³⁰ Véase Aumont, J. (1997), “Godard pintor, o el penúltimo artista” en *El ojo interminable. Cine y pintura, op. cit.*, p. 169.

Después de elaborar una obra con un marcado sentido crítico, Godard no puede condenar a un cine que, en palabras de Simone Weil, no es sino su amor y su trabajo. Porque ama el cine, lo conoce bien, y sabe que sus propios errores han acabado con él, y, por ello mismo, cuando afronta este proyecto para que, a través de este gran poema, se conserve su memoria, no puede por menos que otorgarle la ilusión de un porvenir. El hecho de que esta idea se formule en clave de redención no creo que sea algo tan descabellado, a fin de cuentas, si nos atenemos a la doctrina cristiana, la redención no es sino una cuestión de amor. Sólo un gran amor por el cine podría hacer que se guarde el recuerdo de los grandes maestros a pesar de todas las catástrofes, y quizá por eso, al recordar a sus compañeros de generación en el 3B, no puede evitar incluir la conocida cita de Virgilio, *Omnia Vincit Amor*⁷³¹.

⁷³¹ Procede del verso 69, de la Égloga X, de las *Bucólicas*; véase Virgilio, Publio, 2004, *Bucólicas*, Buenos Aires, Losada, p. 206. Para más detalles sobre cómo se incluye esta cita en el capítulo, véase el 3B en el ANEXO.

RESISTENCIA

*“La mémoire est toujours de la guerre, elle est le
privilège des insurgés”⁷³²*

Charles Péguy

⁷³² Cita recogida en Leutrat, Jean-Louis, “Histoire(s) du cinéma ou comment devenir maître d'un souvenir”, *Cinémathèque* n° 5, primavera 1994, p. 38.

Las *Histoire(s)* no son una obra al uso, no tienen mucho que ver con los productos audiovisuales que consume el gran público. No están hechas para satisfacer el deseo de confort del espectador medio, es más, tanto por su carácter poético como por su sentido crítico, puede decirse que resultan bastante incómodas. Pero no sólo, hacer una obra de memoria en un momento en que la tendencia general es la de vivir en la superficie, en la pura inmediatez, es enfrentarse a la norma; no es tanto que no se quiera saber nada de historia como que nadie quiere cuestionarse la historia, y mucho menos, plantearse si le afecta personalmente.

En el capítulo 4B Godard nos muestra su visión del público: se ve el final de *The Crowd*, la imagen pasa del protagonista a la enorme sala de cine en la que queda inmerso; el individuo se pierde en una masa que no para de reírse, y esta imagen se alterna con la de la tétrica sombra de *Nosferatu*; se suceden entonces los rótulos: *L'ENNEMI / L'ENNEMI PUBLIC*⁷³³ / *LE PUBLIC* (el enemigo/ el enemigo público/ el público), tras lo que sale el cartel que marca *The end*. Esas gentes al burlarse del vampiro, en tanto que masa, tienen algo siniestro, y parece como si quisiera darnos a entender que ellos han sido la amenaza para las luces y sombras del cine, causantes de su final al rechazar todo lo que no fueran bonitas y evasivas historias, como a las que continuación representan las brillantes imágenes que siguen de *On the Town* y *An American in Paris*. Este comentario sobre el público se basa en otra frase, como ha explicado Godard: “Es una frase de Jules Renard, que decía del crítico que ‘desertaba de su campo para pasarse al enemigo. ¿Cuál es el enemigo? El público.’ Como saben, el público suele tener el valor de vivir bellas historias, pero no tiene el valor de contarlas. Entonces cuando va a un espectáculo, está en un

⁷³³ Sería el título francés del film *The Public Enemy* (1931) William A. Wellman.

estado de dimisión. Por esto, cuando el film tiene ‘poco público’, como se dice, uno puede redimirse, hay un sentimiento de resistencia.”⁷³⁴

El público no ha hecho sino ir empeorando a medida que la televisión se hacía omnipresente. Para Godard la televisión ha terminado por ser una nefasta derivación del cine. No considera que necesariamente hubiera de ser mala y perjudicial, ahí quedan las grandes obras que Rossellini y Renoir hicieron interesados por las nuevas posibilidades. De hecho, Godard en los setenta hizo dos interesantes series para la televisión francesa: *Six fois deux* (1976) y *France/tour/détour/deux/enfants* (1977-78) con las que, lejos de la monotonía de la programación, exploraba otras vías para utilizar este medio⁷³⁵, destacando la manera en que articulaba estas emisiones mediante la repetición de estructuras y la contraposición de elementos. El problema reside en el uso que se le ha dado a la televisión, así, Godard, según su concepción del cine como espacio, pone este símil: “El cine es la tierra, después la televisión es la invención del arado. El arado es malo si uno no sabe servirse de él... No hay que confundir el terreno y el útil: la televisión no es un terreno, es un útil.”⁷³⁶

Dadas estas consideraciones, no puedo sino volver sobre la paradoja que encierran las *Histoire(s)*, ya que siendo una obra de cine y para el cine, por motivos técnicos resulta imposible de hacer en celuloide, por lo que ha de realizarse en vídeo, emitiéndose sus capítulos en televisión⁷³⁷. Una

⁷³⁴ Entrevista a Godard, “Des traces du cinéma”, *Positif* n° 456, feb. 1999, p. 55.

⁷³⁵ Sobre Godard y la televisión, Deleuze decía: “Es quizá el único caso de alguien que no se ha dejado ganar por la televisión. Lo común es que uno pierda la partida de antemano... ha mostrado que era posible otra manera de ‘poblar’ la televisión. La finalidad de Godard es “ver las fronteras”, es decir, hacer visible lo imperceptible... Es lo que ha hecho en *6 por 2*: pasar seis veces entre las dos cosas, dejar fluir y hacer visible esa línea activa y creadora y arrastrar a la televisión con ella.” Entrevista a Deleuze “Trois questions sur *Six fois deux*”, *Cahiers du Cinéma* n° 271, nov. 1976, recogida en Deleuze, G. (1999), *Conversaciones*, *op. cit.*, p. 63.

⁷³⁶ “Dialogue entre Jean-Luc Godard et Serge Daney”, *Cahiers du Cinéma* n° 513, mayo 1997, p. 50.

⁷³⁷ Como ya señalo en la *Introducción*, acerca de esta paradoja hay que decir que por más que se lamenta Godard, el caso es que el hecho de que estén hechas en vídeo concuerda perfectamente con el uso que el

contradicción de la que Godard es plenamente consciente, y así en el 2A expone que, como decía Brecht, su plan de contar la gran historia del cine es irrealizable, y que no puede hacer más que un *souvenir* para la tele. El que este hecho sea tan lamentable para Godard podría explicarse con la siguiente reflexión de Daney sobre la televisión: “Un film en la tele, ni es cine ni es tele, es ‘una reproducción’ o, aún más, una ‘información’ sobre un estado anterior de la coexistencia entre los hombres y sus imágenes, aquellas de las que se alimentaban y que les hacían vivir.”⁷³⁸

En las *Histoire(s)* se hacen varias alusiones, siempre negativas, a la televisión; por ejemplo, al hablar de la degeneración del cine, dice: *il suffira d'une ou deux guerres mondiales pour pervertir cet état d'enfance et pour que la télévision devienne cet adulte imbécile et triste qui refuse de voir le trou d'où elle est sortie et se cantonne alors dans les enfantillages* (basta con una o dos guerras mundiales para pervertir este estado de infancia y para que la televisión llegue a ser este adulto imbécil y triste que rehúsa ver el agujero del que ha salido, limitándose a las niñerías); una idea sobre la que ha vuelto en otras ocasiones, diciendo: “La televisión es una cosa asombrosa a causa de su popularidad. El cine, la novela, la pintura de inspiración europea, hicieron una parte de las cosas que podían hacer: el niño creció. Mientras que la televisión prácticamente no lo ha hecho, y, vista su universal popularidad, es una catástrofe a escala mundial”.⁷³⁹

Resulta particularmente significativo el ataque que hace en el 3A, cuando tras la anécdota de que ahora de mayor se le exige contar historias, se pregunta por qué historias son las que se quieren: *celle de la bataille de Borodino et de la fin de la domination française racontée par Tolstoi, celle*

director ha dado al vídeo como medio para hacer estudios y reflexionar sobre las imágenes (véase también el apartado de *CRÍTICA*).

⁷³⁸ Daney, S. (1991), *Devant la recrudescence de vols de sacs à main*, *op. cit.*, p. 12.

⁷³⁹ “Dialogue entre Jean-Luc Godard et Serge Daney”, *Cahiers du Cinéma* n° 513, mayo 1997, p. 50.

de la bataille de Bagdad racontée par CNN, le triomphe de la télévision américaine et de ses groupies (la de la batalla de Borodino y el final de la dominación francesa contada por Tolstoi, la de la batalla de Bagdad contada por la CNN, el triunfo de la televisión americana y sus *groupies*). Tras contraponer *Guerra y paz* al falseamiento de la primera guerra del Golfo, las iniciales de distintas cadenas europeas se van a leer sobre el cuadro de *La Guerra* de Rousseau⁷⁴⁰; en ese momento *RAI* se transforma en *REICH 3*, y se oye al tiempo una marcha nazi, planteando de este modo si el control ejercido por las televisiones no es comparable al de los totalitarismos⁷⁴¹.

A continuación, recuerda que ya se encaminaban hacia la televisión los deseos de algunos productores, como indica con la frase del fundador de la Universal: *je ferai pleurer le monde entier dans son fauteuil* (haré llorar al mundo entero en su sillón). Con la televisión se puede contemplar desde el sofá el mundo entero, pero tan relajada posición no ha llevado más que a la alienación generalizada de la audiencia, cuestión con la que prosigue: *ceux qui restent à regarder la télévision, ils n'ont plus de larmes à pleurer, ils ont désappris à voir* (aquellos que se quedan mirando la televisión, no tienen ya lágrimas que llorar, se han desacostumbrado a ver). Una gran parte del público ha quedado anulada tanto por la pésima calidad de los programas como por la manipulación que ejercen las distintas cadenas; son incapaces, no ya de apreciar el valor artístico de una buena película, sino que apenas si les afectan las noticias de las más diversas desgracias: ni espíritu crítico ni sensibilidad; pensar iría en contra de la norma, sumisos, se limitan a consumir.

⁷⁴⁰ H. Rousseau, *La Guerra* (1894); para más detalles sobre la serie véase el capítulo 3A en el ANEXO.

⁷⁴¹ Aunque pueda considerarse exagerado igualar la televisión con el régimen nazi, sin duda, hay puntos comunes, y así, de la televisión también puede decirse: "se expresa con una uniformidad espantosa en todas sus manifestaciones... tanto en la fanfarronería desmesurada de sus pomposos edificios como en sus ruinas." Véase Klemperer, Victor, 2002, *LTI. La lengua del Tercer Reich*, Barcelona, Minúscula, p. 24. [ed. or., *LTI: der Lingua Tertii Imperii: Notizbuch eines Philologen*, Berlín, Aufbau-Verlag, 1947] Sobre esto véase también el ejemplo que pongo en *CONTROL (del Universo)*.

Godard cree que la televisión está para transmitir, y lo que se transmite, son órdenes. Esto parte de la idea de que la televisión, frente al cine no crea nada, “emite, no produce”⁷⁴². El cine era un medio de expresión, la televisión, de difusión. Considera que cambia mucho la experiencia según sea frente al cine o la televisión, en el 2A dice: *alors que le spectateur de cinéma était attiré, le spectateur de télévision est rejeté* (mientras que el espectador de cine era atraído, el espectador de televisión es rechazado); aunque lo que mejor recoge su opinión es la frase: “En el cine levantas la cabeza, ante la tele, bajas los ojos”⁷⁴³.

Esta oposición entre cine y televisión habría que enmarcarla en una cuestión más amplia, las diferencias que entre arte y cultura⁷⁴⁴ viene planteando Godard durante los últimos años, así dice: “la televisión no es parte del arte sino de la cultura, del comercio y de la transmisión”⁷⁴⁵. Esta distinción la formulaba en *JLG/ JLG* de la siguiente manera: “Está la cultura, que es la regla, que forma parte de la regla; está la excepción, que es el arte, que forma parte del arte; todos dicen la regla: cigarrillos, ordenadores, camisetas, televisión, turismo, guerra, y... nadie dice la excepción”; continúa explicando que “la excepción no se dice”, una parte que también se incluye en esta obra, en el 4B: “Eso no se dice, se escribe... Pushkin, Flaubert, Dostoyevski... eso se compone: Gershwin, Mozart; eso se pinta: Cézanne, Vermeer; eso se filma: Antonioni, Vigo.”⁷⁴⁶ Godard parece reclamar así una “excepción artística”, el hecho artístico como excepción, siendo ésta una cualidad intrínseca del mismo, en contra de

⁷⁴² Entrevista a Godard en *Actuel* nº 136 (oct. 1990); véase “La télévision fabrique de l’oubli”, en Godard, J.-L. (1998), *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard. Tome 2, op. cit.*, p. 239.

⁷⁴³ Frase recogida en Debray, Régis, 1994, *Vida y muerte de la imagen*, Barcelona, Paidós, p. 269. [ed. or., *Vie et mort de l’image*, París, Gallimard, 1992]

⁷⁴⁴ Dado que es un tema importante en el planteamiento de las *Histoire(s)*, vuelvo sobre ello en otras ocasiones, particularmente en los apartados de *ARTE (Historia del)* y *MUSEO*.

⁷⁴⁵ Diálogo entre Godard y Serge Daney (1988), véase “Godard fait des histoires”, en Godard, J.-L. (1998), *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard. Tome 2, op. cit.*, p. 166.

⁷⁴⁶ Véase Godard, J.-L. (1996), *JLG/JLG. Phrases, op. cit.*, pp. 16-20

entender aquél como algo común; una postura que se puede oponer a la ahora tan mencionada “excepción cultural”: para Godard lo que ha de ser excepcional es el arte, no la cultura que no pretende sino la divulgación y acaba limitándose a los términos generales.

Esta visión negativa de la cultura, en tanto que próspera industria, se puede relacionar con las amargas consideraciones de Adorno al respecto⁷⁴⁷. “La cultura marca hoy todo con un rasgo de semejanza”, decía Adorno quien afirmaba que los distintos medios de expresión ya no trataban de darse como arte sino que se estaban igualando al nivel más bajo, “la verdad de que no son sino negocio les sirve de ideología que debe legitimar la porquería que producen deliberadamente”; una degradación de la que también responsabilizaba al público: “La constitución del público, que en teoría y de hecho favorece el sistema de la industria cultural, es una parte del sistema, no su disculpa”⁷⁴⁸.

Por otra parte, Godard cita como representantes de la excepción a renombradas figuras de diversas artes; lo importante no son las diferencias entre sus actividades, sino precisamente aquello que tienen en común: son creadores, y, en tanto que artistas, escapan a la norma, de ahí su carácter extraordinario. Pero, formar parte de la excepción muchas veces conduce al rechazo, por lo que Godard retoma la lectura que hacía Deleuze de las ideas de Malraux, y afirma que “todo acto de creación es un acto de resistencia.”⁷⁴⁹ Según lo planteaba Deleuze, filosofía y arte suponen creación, ya sea de conceptos o de obras, y por ello, por este esfuerzo creativo, “los libros de filosofía y las obras de arte tienen en común la

⁷⁴⁷ Además de numerosas referencias en su *Teoría estética* (*op. cit.*) puede señalarse especialmente el capítulo “La industria cultural” en *Dialéctica de la Ilustración* (*op. cit.*, pp.165-212).

⁷⁴⁸ Citas de Adorno, T. W.; Horkheimer, M. (1994), *Dialéctica de la Ilustración. Fragmentos filosóficos* (1947), *op. cit.*, pp. 165-167.

⁷⁴⁹ En Godard, J.-L.; Ishaghpour, Y. (2000), *Archéologie du cinéma et mémoire du siècle*, *op. cit.*, p. 87.

resistencia, la resistencia a la muerte, a la servidumbre, a lo intolerable, a la vergüenza, al presente”⁷⁵⁰.

Una vez planteadas estas ideas, pasemos a ver cómo las *Histoire(s)* son una obra de resistencia por varias razones.

Resistencia porque no se someten ni a las modas ni a las grandes compañías, nada más lejos de las películas convencionales. Se trata de una creación artística no de un producto comercial; no obedece a las leyes del mercado, sino al pensamiento de su autor. Resistencia porque escapan a la uniformidad del presente, atendiendo así a la convicción de Godard de que “el cine, como el arte, está hecho para preceder”⁷⁵¹. Así, las *Histoire(s)* destacan por su forma innovadora, un complejo montaje que se adelanta a su tiempo, pero que, por otra parte, establece una relación con el pasado.

En este sentido, a propósito del uso que Godard hace de las citas, Bergala apuntaba: “En cada película o en cada entrevista, vuelve sobre algunas frases, como si nunca hubiera terminado con ellas. Esto es lo que yo llamo ralentizar el movimiento de la comunicación, que es una de las formas de resistencia más ejemplares hoy en día que se exige del cine y de las imágenes circular cada vez más rápido”⁷⁵². Esta indicación nos puede servir para situar el texto de Lamarche-Vadel⁷⁵³ que Godard introduce en el

⁷⁵⁰ Deleuze, G.; Guattari, F. (2001), *¿Qué es la filosofía?*, op. cit., p. 111. Sobre esto véase la conferencia Deleuze, G. (1987) “Qu’est-ce que l’acte de création?”, op. cit.

⁷⁵¹ Entrevista a Godard en *Actuel* n° 136 (oct. 1990); véase “La télévision fabrique de l’oubli”, en Godard, J.-L. (1998), *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard. Tome 2*, op. cit., p. 240.

Puede indicarse que Deleuze, retomando una cita de Paul Klee, consideraba que arte y filosofía apelan a una forma futura, un pueblo nuevo como correlato de la creación (véase Deleuze, G.; Guattari, F. (2001), *¿Qué es la filosofía?*, op. cit., p. 110, o en la conferencia antes citada). Frente a esta idea, el cineasta Manoel de Oliveira ponía en duda el que, en estos términos de resistencia, el pueblo tuviera necesidad de la obra de arte, considera que el pueblo son los oprimidos, sometidos que claman, y cuya existencia ya supone en sí misma una resistencia. Véase la carta de Oliveira a Deleuze publicada bajo el título “Une idée de cinéma”, *Magazine Littéraire* n° 406, feb. 2002, pp. 44-45.

⁷⁵² Bergala, A. (1999), *Nul mieux que Godard*, op. cit., p. 60.

⁷⁵³ Bernard Lamarche-Vadel (1949-2000), poeta y escritor francés, que se dio a conocer por su trabajo como crítico de arte en los años setenta, creando la revista *Artistes* (1979). Otras revistas como *L’Infini*, *Ligne de risque*, *Perpendiculaire*, o *Le trait* se hicieron eco de su visión del arte. Especialista en Arman, Tapiès y Klossowski, introdujo y difundió la obra de Beuys en Francia. Fue consejero artístico de la galería

4B: *oui, c'est de notre temps que je suis l'ennemi fuyant; oui, le totalitarisme du présent... cette tyrannie sans visage qui les efface tous au profit exclusif de l'organisation systématique du temps unifié de l'instant... je tente de m'y opposer, parce que je tente dans mes compositions de montrer une oreille qui écoute le temps et tente aussi de le faire entendre et de surgir donc dans l'avenir la mort étant déjà comprise dans mon temps... je ne puis en effet qu'être l'ennemi fuyant de notre temps puisque sa tâche vise justement l'abolition du temps où je ne vois pas dans cet état qu'une vie mérite d'être vécue* (sí, es de nuestro tiempo que soy el enemigo huidizo; sí, el totalitarismo del presente... esta tiranía sin rostro que borra a todos en beneficio exclusivo de la organización sistemática del tiempo unificado del instante... trato de oponerme, porque intento mostrar en mis composiciones una oreja que escuche el tiempo y trato también de hacer que se escuche, y que surja entonces en el futuro la muerte estando ya incluida en mi tiempo... no puedo en efecto sino ser el enemigo huidizo de nuestro tiempo puesto que su tarea apunta precisamente a la abolición del tiempo, y yo no veo que en este estado una vida merezca ser vivida).

Puede entenderse que Godard vendría a suscribir estas palabras, sobre todo si se piensa en sus películas del último periodo, en las que se da una relación temporal en que se integra el presente (sus films obedecen a hacerse preguntas en el presente), el pasado (de forma más o menos evidente, hay un pasado que se asume y se cuestiona, actualizándolo de este modo) y el futuro (su cine va abriendo puertas).

Piltzer, y organizó una notable retrospectiva de Picasso (1977) en el Metropolitan Museum de Tokio. Con la exposición de 1981 "*Finir en beauté*" comenzó a interesarse por la fotografía. Respecto a su obra literaria, su primera novela *Vétérinaires* fue publicada en Gallimard en 1993. En mayo del 200 se suicidó en su château de la Rongère. En tanto que artista especialmente sensible y casi recluso en su propiedad, se convirtió en personaje de novela en *Le Désespoir du signe* de Danièle Robert-Guédon.

No es de extrañar que, a la par que se escucha el texto anterior, pueda verse una fotografía de un joven Guy Debord⁷⁵⁴; si bien, ya en el 3A, no ha podido evitar mencionarle al hablar del gran show montado para conmemorar la Liberación: *la télévision, puisque tout pouvoir est devenu spectacle, organise un grand spectacle* (la televisión, puesto que todo poder se ha vuelto espectáculo, organiza un gran espectáculo). La alusión a este controvertido autor invita a recordar la lucidez de sus profecías, cumplidas ya en su aspecto más siniestro, ahora que “la realidad surge en el espectáculo, y el espectáculo es real”, una “alineación recíproca” que es “la esencia y el sustento de la sociedad actual.”⁷⁵⁵

Al reflexionar sobre este estado de cosas, puede considerarse que la alienación está en estrecha relación con el estado de amnesia que parece caracterizar el presente. La pérdida de la memoria, tanto la personal como la colectiva, hace que se desdibuje la individualidad, los sujetos se sumen en una alienación cada vez más profunda al haber perdido sus referencias; o bien podemos entenderlo a la inversa, como el sujeto ya alienado sigue la corriente mayoritaria de atender sólo a lo inmediato, acaba por anular su capacidad de recordar, y al asumir sin más vivir en la brillante superficie que le dan, pierde su memoria. Desde el punto de vista de Godard, este hecho se debería en buena medida a la televisión. Piensa Godard que la televisión fabrica el olvido, mientras que el cine siempre había creado recuerdos⁷⁵⁶. Las *Histoire(s)* aparecen como una obra a contracorriente del imperio de las imágenes televisivas y su absoluta banalidad, se vuelven sobre la historia del cine para guardar su memoria, y al hacerlo muestran el

⁷⁵⁴ A veces se comenta la posible influencia de Debord y el Situacionismo en Godard, que, por otra parte, nunca fue apreciado por los situacionistas. Acerca de la relación con el situacionismo véase Price, Brian, “Plagiarizing the Plagiarist: Godard meets the Situationists”, *Film Comment*, nov-dic. 1997. pp. 66-69.

⁷⁵⁵ Debord, Guy, 2000, *La sociedad del espectáculo*, Valencia, Pre-Textos, p. 40. [ed. or., *La Société du spectacle*, París, Buchet-Chastel, 1967]

⁷⁵⁶ Entrevista a Godard en *Actuel* n° 136 (oct. 1990); véase “La télévision fabrique de l’oubli”, en Godard, J.-L. (1998), *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard. Tome 2, op. cit.*, p. 240.

poder evocador que las imágenes de cine tenían. Tras ver parte de los capítulos, el historiador François Furet comentaba: “Si esas imágenes prolongan así la vida de las grandes ilusiones del siglo, es por llenar un vacío. No se trata del fin de la historia, sino de un giro que hoy en día no controlamos: la uniformización del mundo... En lo que respecta a los hechos, no gobernamos ya la historia, ni tampoco participamos en ellos, pero las imágenes de cine nos ofrecen ese placer y la posibilidad, quizá por última vez, de comprender y rehacer la historia del siglo”.⁷⁵⁷

Ya en su planteamiento, en tanto que su propósito es hacer recordar enfrentándose a la indiferencia, por lo que el cine fuera, y, en general, por el pasado, las *Histoire(s)*, suponen una obra de resistencia. Pero además de serlo en sí misma, en esta mirada atrás se destacan numerosos ejemplos de actos de resistencia de diversa índole.

Por ejemplo, de cara a la guerra, Godard se refiere a la Resistencia francesa en varias ocasiones, como sería el caso de la alusión al maquis de Glières en el 3A. Igualmente se refiere a Jean Moulin, incluyendo una imagen suya en el 1A en una compleja serie que figura la invasión de los alemanes, en la que se reflejan también los intentos de luchar contra ella: se ve por un instante al gran héroe de la Resistencia, como después podrá escucharse parte de un discurso de De Gaulle, y, dado que es una historia del cine, Godard introduce lo que para él supone el único gesto de resistencia del cine francés, el final de *Les Dames du Bois de Boulogne* cuando Agnès responde en un susurro: “*Je lutte*”. Asimismo, en el 4B, incluye fragmentos del discurso de Malraux que acompañó la entrada solemne de los restos de Jean Moulin en el Panteón el 19 de diciembre de

⁷⁵⁷ Furet, François, “Lettre(s) à Godard”, *Cahiers du cinéma* especial *Le siècle du cinéma*, nov. 2000. p. 9. François Furet falleció de modo repentino antes de que las *Histoire(s)* estuvieran terminadas, pero antes de su muerte había podido ver gran parte de la obra en un pase privado ofrecido por Godard.

1964, y en el que también recordaba a otros muchos que dieron su vida por la libertad: *Entre ici, Jean Moulin, avec ton terrible cortège. Avec ceux qui sont morts dans les caves sans avoir parlé, comme toi, et même, ce qui est peut-être plus atroce, en ayant parlé...* (Entra aquí, Jean Moulin, con tu terrible cortejo. Con aquellos que murieron en los sótanos sin haber hablado, como tú; e incluso, lo que es tal vez más atroz, habiendo hablado)⁷⁵⁸.

A la Resistencia pertenecieron tanto Paul Éluard como Louis Aragon, de los que se citan poemas escritos durante la ocupación. De Éluard va a elegir un único verso, muy significativo, el que pautaba su poema *Liberté*⁷⁵⁹; de modo que, en el 1A, se puede leer en rótulos *j'écris ton nom* (escribo tu nombre) mientras se ven imágenes de archivo de las terribles consecuencias de la guerra, quizá expresando así que, pese a todo, hay que tener una esperanza, la libertad, para resistir. Es en ese momento que, sobre los cadáveres y los fusilamientos aparecen versos de Aragon procedentes del poema *Les Lilas et les Roses*⁷⁶⁰, se lee: *jamais je n'oublierai le sang que préfigure en carmin le baiser* (Jamás olvidaré la sangre que prefigura con carmín el beso) y *tous ceux que le printemps dans ses plis a gardés* (todos los que la primavera ha guardado entre sus pliegues); también de este poema, que recoge la impresión causada por la rendición de París, cita otros versos cuando está representando el ataque nazi⁷⁶¹. Citas de otros poemas de *Le Crève-cœur* aparecen tanto en el 1A como en el 3A⁷⁶², capítulo en que muestra una fotografía del poeta,

⁷⁵⁸ Malraux, A. (1996), *Oraciones Fúnebres*, op. cit., pp. 56, 58.

⁷⁵⁹ Éluard, Paul, 1942, *Poésie et Vérité*, Neuchatel, ed. de la Baconnière, pp. 13-18.

Con la pauta de este verso, el poeta enumera lugares sobre los que escribe esta palabra, sean concretos o abstractos, para terminar: "*Et pour le pouvoir d'un mot/ Je recommence ma vie/ je suis né pour te connaître/ Pour te nommer/ Liberté.*"

⁷⁶⁰ Aragon, L. (1941), *Le Crève-cœur*, op. cit., pp. 40-41.

⁷⁶¹ *Mai qui fut sans douleur/ oh! Mois des floraisons/ et juin poignardé* (Mayo que fue sin dolor/ ¡Oh! Mes de las floraciones/ y junio apuñalado)

⁷⁶² Con un verso de *Ombres* (*Le Crève-cœur*, op. cit., p. 55) expresa en el 1A el malestar de ese tiempo: *dans le trouble sacré qu'enfantent leurs remords/ ils doutent de l'amour por avoir vu la mort* (en el desconcierto maldito que crean sus remordimientos/ ellos dudan del amor por haber visto la muerte). Y en

integrada en la referencia que hace a la Liberación, en la que también alude a otra resistente, Marguerite Duras⁷⁶³ y *La Douleur*. En este contexto, Godard dice: *que la poésie soit d'abord résistance, Osip Mandelstam évidemment le savait* (que la poesía sea en primer lugar resistencia, Osip Mandelstam evidentemente lo sabía), subrayando así la idea de que la poesía es una forma privilegiada de resistencia y poniendo como ejemplo a este poeta ruso que desafió con sus versos a la dictadura estalinista⁷⁶⁴.

Al decir, siguiendo la idea de Deleuze, que la poesía es resistencia, la poesía es entendida en sentido amplio como creación artística⁷⁶⁵. Desde distintos campos pueden hacerse obras poéticas y que éstas no sean sino obras de resistencia, también desde el cine, y asimismo Godard trata la cuestión de si hubo cine de resistencia. Godard considera que el cine no estuvo a la altura durante la guerra y que después de ésta, tampoco se hizo nada⁷⁶⁶, y que los cines europeos quedaron aplastados por el cine americano, salvo con una excepción la del cine italiano que con el Neorrealismo se opuso al modelo de Hollywood⁷⁶⁷. Según lo explica: “Cito un film que es *Roma, città aperta*, incluso si no llega a serlo, incluso si es un poco falso, incluso si Rossellini... en fin, el pasado de Roberto no carece

el 3A los versos de *Elsa je t'aime* (*Le Crève-cœur*, op. cit., pp. 59-61) *au biseau des baisers/ les ans passent trop vite/ Évite, évite, évite/ les souvenirs brisés* (En el bisel de los besos/ los años pasan tan aprisa/ evita, evita, evita /los recuerdos rotos), Godard los hará coincidir con las imágenes de Jean Gabin abatido a tiros en *Quai des brumes*, seguidas de las de la muerte del partisano en el capítulo de Florencia de *Paisà*, tras lo que se lee: *je dépose en fin, l'orgueil et la romance/ la phrase mécanique recommence/ sur ma lèvre traîne un air idiot/ trop entendu grâce à la radio* (Abandono finalmente el orgullo y el romance/ la frase mecánica recomienza/ en mis labios se demora un aire idiota/ demasiado conocido gracias a la radio), procedente de *Vingt ans après* (*Le Crève-cœur*, op. cit., p. 10).

⁷⁶³ Sobre la referencia que hace a Marguerite Duras y otras mujeres resistentes hablo en *BELLEZA*.

⁷⁶⁴ Osip Mandelstam (1891-1938) fue detenido por el poema que en 1934 escribió contra Stalin, enviado a un gulag, lo que causaría su muerte. El poema decía: “Vivimos sin sentir el país bajo nuestros pies/ nuestras voces a diez pasos no se oyen./ Y cuando osamos hablar a medias al montañés del Kremlin siempre evocamos...” Véase Mandelstam, Osip, 1999, *Cuadernos de Voronezh* (1935-37), (traducción de Jesús García Gabaldón), Barcelona, Igitur, p. 191.

⁷⁶⁵ Sobre esta idea véase el apartado de *POESÍA*.

⁷⁶⁶ Sobre esta interpretación de la historia del cine véase el apartado de *REDENCIÓN*.

⁷⁶⁷ Sobre este tema viene hablando desde hace años, así, por ejemplo se expresaba de manera muy parecida a cómo lo hace en las *Histoire(s)* en una entrevista de 1982 (*Cahiers du Cinéma* nº 382), véase “Le chemin vers la parole”, en Godard, J.-L. (1998), tomo 1, op. cit., p. 511.

de problemas... Pero hay algo raro, por qué Italia, por qué no Grecia, por qué no Francia, quizá es porque Italia había perdido su alma, Francia no la había perdido, pero ya no sabía dónde estaba”.⁷⁶⁸

Al final del 3A desarrolla este tema, señalando que el que no hubiera un cine de resistencia, no quiere decir que no hubiera películas de resistencia; y que única película que, en tanto que cine, resistió al modelo americano *fut un film italien, ce n'est pas par hasard, l'Italie a été le pays qui s'est le moins battu, qui a beaucoup souffert, mais qui a trahi deux fois, et qui a donc souffert de ne plus avoir d'identité, et s'il l'a retrouvée avec Rome, ville ouverte c'est que le film était fait par des gens sans uniforme* (fue un film italiano, y esto no es por azar, Italia fue el país que menos luchó, sufrió mucho, pero traicionó dos veces, y, por tanto, perdió su identidad, y si la recuperó con *Roma, città aperta* es porque la película la hicieron gentes sin uniforme). Al tiempo, se ven imágenes de esta película, y con la caída de Anna Magnani recuerda que gracias a *Roma, città aperta* *l'Italie a simplement reconquis le droit pour une nation de se regarder en face* (Italia simplemente reconquistó el derecho de una nación de mirarse a la cara). Aunque también aprovecha para criticar al resto de las cinematografías⁷⁶⁹, esta serie es, como indica un rótulo, un *Voyage en Italie*⁷⁷⁰. Una conmemoración de aquel cine italiano al que, no obstante, pone la objeción de la falta de sonido directo, para decir que sólo se explica porque la lengua de Ovidio y Virgilio, de Dante y Leopardi, pasaba a las

⁷⁶⁸ Godard, J.-L.; Ishaghpour, Y. (2000), *Archéologie du cinéma et mémoire du siècle*, op. cit., p. 65.

⁷⁶⁹ *Les russes ont fait des films de martyre; les américains ont fait des films de publicité; les anglais ont fait ce qu'il font toujours dans le cinéma, rien; l'Allemagne n'avait pas de cinéma, plus de cinéma, et les français ont fait Sylvie et le fantôme; les polonais ont fait deux films d'expiation, La Passagère et La Dernière étape, et un film de souvenirs, Kanal, et puis ils ont fini par accueillir Spielberg, lorsque, "plus jamais ça", est devenu "c'est toujours ça"* (los rusos hicieron películas de martirio; los americanos hicieron films de publicidad; los ingleses hicieron lo que hacen siempre en el cine, nada; Alemania no tenía cine, no más cine, y los franceses hicieron *Sylvie et le fantôme*; los polacos hicieron dos películas de expiación, *Passazerska* y *Ostatni etap*, y un film de recuerdos, *Kanal*, y después han acabado por recibir a Spielberg, con lo que, “nunca más eso”, se ha convertido en “siempre eso”).

⁷⁷⁰ Título francés para *Viaggio in Italia* (1953) Roberto Rossellini.

imágenes; una asociación con la expresión de los mayores poetas que subraya haciendo que la canción *La nostra lingua italiana* de Richard Cocciante acompañe a una sucesión de citas de películas italianas, entre cuyas imágenes aparecen rótulos con versos de Lucrecio, Dante y Ovidio. Aunque desde el punto de vista histórico es cuestionable esta manera de presentar el neorrealismo como resistencia, puede entenderse como una manera amplia y poética de referirse a un cine que, eso sí, abrió un camino distinto al que marcaba la industria dominante, y por el que Godard expresa su admiración con este emotivo recuerdo.

Con las *Histoire(s)* Godard rinde un bello homenaje no sólo al cine italiano, sino a todo un cine que considera ya no es posible, y lo hace dejando que hable por sí mismo. Ahora las palabras que dijera Daney sobre *Ici et Ailleurs* podrían repetirse referidas a la historia de ese mundo perdido: “Aquello que era retenido es ahora liberado, aquello que estaba guardado es ahora restituido, pero es demasiado tarde. Se rinden las imágenes y los sonidos, como se rinden los honores, a los muertos”.⁷⁷¹

Es cierto, Godard emprende esta obra para cumplir con sus deberes, su respeto filial, respecto a las imágenes y sonidos que le han precedido⁷⁷², cuando ya no se puede recuperar aquel estado de infancia, ni se puede resucitar a los grandes maestros; pero, sin embargo, al restituir el esplendor a esas imágenes y sonidos, al darles un espacio, crea una obra que se enfrenta a la muerte: la material y la del olvido, su obra es una memoria que perdurará más allá de la vida de los que conocieron aquel cine.

⁷⁷¹ Daney, Serge, 1976, “Le thérorisé (pédagogie godardienne)”, *Cahiers du Cinéma* n° 262/63, p. 39.

⁷⁷² Godard, J.-L.; Ishaghpour, Y. (2000), *Archéologie du cinéma et mémoire du siècle*, op. cit., p. 41.

Honores a los muertos, y a los resistentes, no puede olvidarse que uno de los últimos planos de las *Histoire(s)* es el de la rosa blanca (aquí levemente teñida de amarillo para ligarla al relato de Borges que la sucede) de *Allemagne Neuf Zéro*; una rosa sin cortar para recordar al grupo de resistencia *Die weiße Rose*, y a los jóvenes decapitados por oponerse al régimen nazi. Una hermosa flor, viva, como el espíritu de resistencia que impregna toda esta obra, y más allá, toda la filmografía de Godard.

En varias ocasiones, Godard ha jugado con el doble significado de *je suis*⁷⁷³: “Yo *suis*, en el modo en que lo entendía André Breton, es decir, del verbo “seguir”, un ser humano que sigo.”⁷⁷⁴ Así al final del 4A el rótulo de “continuará”, *À SUIVRE*, pasa a ser *QUE JE SUIVRE* (que yo siga), y a *JE SUIS* (yo sigo/ soy). Un ser en tanto que sigue adelante, pese a que el gran cine haya desaparecido, pese a la incompreensión que puede causar no someter su trabajo a los parámetros convencionales. Actualmente, aparte de Godard, sólo puede decirse de unos pocos directores que sean “cineastas de resistencia”; por ellos Godard ha manifestado su respeto, no ya en declaraciones múltiples, sino que también pueden verse pequeñas alusiones dentro de las *Histoire(s)*⁷⁷⁵, que por lo demás cierran sobre el comienzo de

⁷⁷³ En francés “*suis*” es la primera persona del presente tanto de *être* (ser) como de *suivre* (seguir)

⁷⁷⁴ Encuentro con Marguerite Duras para el programa *Océaniques* (28-dic-1987); véase “Marguerite Duras et Jean-Luc Godard: entretien télévisé”, en Godard, J.-L. (1998), tomo 2, *op. cit.*, p. 142.

El poema al que se refiere es *Le verbe être* (publicado en el libro *Le Revolver à cheveux blancs*, 1932), expresa la voluntad de seguir adelante, como bien refleja su final: “A grandes rasgos la desesperación carece de importancia. Es un incordio de estrellas que de nuevo va a formar un día de menos, es un incordio de días de menos que de nuevo va a formar mi vida”. Véase Breton, André, 1993, *Poemas I*, (traducción de Manuel Álvarez Ortega), segunda edición, Madrid, Visor, pp. 143-145. [ed. or., *Poèmes*, París, Gallimard, 1948]

⁷⁷⁵ Son pocas las referencias a cineastas relativamente actuales; entre las excepciones: sus compañeros de generación François Truffaut, Jacques Rivette y Eric Rohmer, a los que incluye en la serie *L'artiste* del 4A, además de aparecer imágenes de *Les 400 coups*, *Le Rayon vert* y *Nadja à Paris*; también como *artiste* figuran Philippe Garrel, del que cita sus films *Le Révéléateur* y *L'Enfant secret*, y Rainer W. Fassbinder, del que cita *Lili Marleen*; de Ingmar Bergman cita varios de sus films (*Persona*, *Fängelse*, etc.); en el 4B aparece una frase de Manoel de Oliveira para definir el cine, ya utilizada en *For Ever Mozart*; de Abbas Kiarostami se lee el título de un film *Et la vie continue* (*Zendegi egameh darad*); de Alexander Sokurov se lee el título de una película *La Page cachée* (*Tikhiye stranitsy*) de la que salen también imágenes; y de Jean-Marie Straub, se escucha al final del 2A un fragmento de la banda de sonido de *Dalla nube alla resistenza*, film del que sale una imagen al final del 2B.

los 60. Si estas referencias no son más numerosas, quizá sea, como ha señalado Bergala, debido a un sentimiento de responsabilidad para con la historia del cine, puesto que “añadir un plano de un cineasta reciente implicaría la supresión imposible de un cineasta del pasado, indispensable a ojos de Godard”⁷⁷⁶.

Resistir a lo fácil, ir a contracorriente, no es sino parte de la misma resistencia al tiempo; los estereotipos aniquilan tanto la individualidad como el pasado. Si en tanto que creación artística las *Histoire(s)* son una obra de resistencia, también lo son en tanto que memoria. Memoria y resistencia están estrechamente relacionadas; ser conscientes de la historia permite no sólo entender, sino también enjuiciar el presente. Cuando lo que predomina en la sociedad es un insaciable afán de novedades, trabajar sobre la memoria es resistir doblemente; quizá se acabe por llegar a un momento como la situación que planteaba Valéry: “Si sólo hubiera en el mundo cinco o seis personas que poseyeran el don del recuerdo, lo mismo que hay quienes tienen visiones sobrenaturales y percepciones extraordinarias, se diría de ellas: estos son los seres admirables en quienes permanece aquello que fue. Nos explican tantas cosas en torno a nosotros que carecen de toda utilidad actual. Nos enseñan lo que fuimos, y, por tanto, lo que somos... Estos videntes serían colocados por encima de los profetas, y la pura memoria, por encima del máximo genio”.⁷⁷⁷

Respecto a los que actualmente se consideran los dos grandes resistentes del cine, Godard y Straub, véase Aumont, Jacques, “Encore”, *Art Press* nº 14, 1993, pp. 24-32.

⁷⁷⁶ Bergala, A. (1999), *Nul mieux que Godard*, op. cit., p. 62.

⁷⁷⁷ Valéry, Paul, 1960, *Tel Quel I* (1941), en *Oeuvres. Tome II*, París, Gallimard, p. 501.

WORK IN PROGRESS

“Ah combien sont émouvants les cheminements”⁷⁷⁸

Jean-Luc Godard

⁷⁷⁸ Frase sacada de *JLG/JLG* (1994), véase Godard, J.-L. (1996), *JLG / JLG Phrases, op. cit.*, p. 23. La traducción aproximada sería “¡ah! cuán emocionantes resultan los avances”. Esta es la primera frase de una cita (no literal, con leves variaciones) de Henri Atlan que Godard incluye en este film, véase Atlan, Henri, 1986, *Entre le cristal et la fumée. Essai sur l'organisation du vivant*, París Seuil, p. 9.

No es de extrañar que Godard se expresara en los anteriores términos en su autorretrato, dado que desde *À bout de souffle*, cada nueva película ha sido un paso más, una nueva respuesta a la doble pregunta de qué sea el cine y qué sea hacer cine en un determinado momento del camino. Bajo esta perspectiva, su filmografía puede contemplarse como un proceso de reflexión y creación que se ha concretado en numerosas realizaciones siendo éstas de variada duración y formato. De tal manera, que podría decirse que Godard tiene una doble obra, en tanto que por una parte estarían cada una de las películas individualmente, y por otra, estos films se pueden ver como distintos momentos de una serie en relación con su reflexión sobre el cine, como si todos evocaran una suerte de obra ideal.

Por tanto, sus trabajos se integran en este recorrido, y a su vez, cada uno supone un particular desarrollo creativo. Al entender el cine como *work in progress*, las películas aparecen como un devenir en torno a una idea o una imagen. Así por ejemplo, en *Scénario du film Passion* Godard afirmaba que *Passion* partía de haber imaginado una mujer corriendo con un ramo de flores; o la idea del amor como resistencia que preside *Éloge de l'amour* dio lugar a diversos borradores preparatorios⁷⁷⁹. Por otro lado, en sus films siempre ha puesto de relieve, en mayor o menor medida, el funcionamiento del cine. Lo que en principio podía tomarse como influencia brechtiana, se fue convirtiendo con los años en una reflexión explícita sobre su propio trabajo, ya sea dentro de la propia película, como en *JLG/JLG* (1994) o en *Notre musique* (2004), o bien como apuntes filmados, como los que hizo a propósito de *Sauve qui peut (la vie)*, *Passion*, y *Je vous salue Marie*⁷⁸⁰.

⁷⁷⁹ Borradores recogidos en Godard, J.-L. (1998), tomo 2, *op. cit.*, pp. 447-469.

⁷⁸⁰ Me refiero a *Quelques remarques sur la réalisation et la production du film Sauve qui peut (la vie)* (1979), *Scénario du film Passion* (1982), y *Petites notes à propos du film Je vous salue Marie* (1983).

Por lo que se refiere en concreto a las *Histoire(s)*, aunque ya he señalado varias veces su carácter de *work in progress*⁷⁸¹, es hasta tal punto consustancial a la obra que merece un espacio aparte para ser explicado. Aspecto de proceso que puede observarse desde distintos ángulos, empezando porque la obra en sí tal y como se editó finalmente en vídeo no es sino uno de los resultados, el más notable, del proyecto de Godard en torno a la memoria del cine, el cual ha tenido otras etapas y ha dado lugar a otras obras.

Por tanto, pasaré a describir el desarrollo de este proyecto, cuyos primeros pasos pueden remontarse a mediados de los setenta, años en los que Godard manifiesta ya su deseo de realizar algún tipo de trabajo sobre la historia del cine⁷⁸². Sería entonces cuando hablara con Langlois sobre hacer juntos una serie de emisiones que siguieran el recorrido del cine; propuesta que no habría de materializarse ya que poco después fallecía el director de la Cinémathèque. En 1978, Godard, a petición de Serge Losique, director del Conservatoire d'Art Cinématographique de Montreal, acepta dar unas conferencias en sustitución de los cursos que había dado Langlois. Durante estas charlas⁷⁸³, en las que empleaba un sistema comparativo de películas e ideas, empieza a pensar de un modo más definido en una historia del cine en la que sean las imágenes las que hablen por sí mismas y en la que tengan cabida otros relatos y otros problemas más allá de lo que suelen contar los manuales. Como en ese momento no disponía de medios técnicos para llevar a cabo su plan de hacer “un álbum familiar” del cine, mientras reflexiona sobre ciertos temas para él cruciales (como si hubo o no un cine

⁷⁸¹ Véase especialmente el apartado de *MONTAJE*.

⁷⁸² Godard siempre se ha interesado por el pasado del cine, y de un modo u otro ha hablado de él en sus críticas y en sus películas; por eso específico que me refiero en concreto a hacer un trabajo ex profeso sobre la historia del cine.

⁷⁸³ Conferencias que luego aparecerían recogidas en el libro *Introduction à une véritable histoire du cinéma* (París, Albatros, 1980), que se cita en esta tesis por su traducción al castellano: Godard, J.-L. (1980), *Introducción a una verdadera historia del cine*, Madrid, Alphaville.

de resistencia, o qué supuso la llegada del sonoro) sigue haciendo películas en las que deja traslucir sus preocupaciones. De este periodo hay que destacar dos obras especialmente reveladoras: *Passion* (1982), personal relectura de la historia del cine y la historia del arte, y *Scénario du film Passion* (1982), ensayo en imágenes en el que medita sobre su poética.

Cuando a finales de los ochenta el video y la informática han evolucionado lo suficiente, Godard empieza a elaborar los primeros capítulos, para los que ya venía reuniendo material. Un ejemplo de este trabajo continuo sobre los elementos de la obra es el tratamiento que hizo de los textos de la *Psicología del cine* de Malraux⁷⁸⁴, de lo que finalmente han quedado un par de citas en el 1A. Entre 1987 y 1988 realiza dos entregas, que serán presentadas en el Festival de Cannes de 1988, y emitidas por televisión en 1989.

Ampliamente comentadas, sin embargo, una falta de acuerdo con respecto a la financiación deja el proyecto en suspenso hasta 1993. Entre las cosas que hubo de archivar durante este tiempo estaba, por ejemplo, la grabación de la entrevista con Serge Daney realizada en diciembre de 1988, que para cuando fue incluida en el 2A pasó a adquirir también el carácter de un homenaje personal al crítico, cuya muerte tuvo lugar en 1992.

En los años siguientes, Godard completará los otros seis capítulos, sin por ello dejar de hacer películas que, en mayor o menor medida, guardan relación con este proyecto. Se relacionan de dos maneras: primero, en tanto que por sí mismas suponen un trabajo sobre la memoria, ya sea a través de las citas de *Nouvelle Vague* (1990) o con la meditación sobre la

⁷⁸⁴ Ensayo que Malraux publicara en Gallimard en 1946; la manera en que Godard trabajó estos textos puede verse en Gpdard, J.-L. (1998), *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard. Tome 2, op. cit.*, pp. 183-184, y para más detalles sobre la relación con este texto de Malraux véase el apartado de *ARTE (Historia del)* y el ANEXO.

historia europea en *Allemagne Neuf Zéro* (1991) y *Les Enfants jouent à la Russie* (1993), o centrado en su biografía en su autorretrato *JLG/JLG* (1994); y segundo, porque pequeños fragmentos de estos films van a incluirse en *Histoire(s) du cinéma*⁷⁸⁵, lo que pone de manifiesto que unas y otras obras se integran en un mismo proyecto del autor, y que el trabajo de Godard hay que entenderlo como un proceso creativo en el que las cosas no están cerradas sino que son susceptibles de modificarse.

En este sentido, al terminar el último capítulo, Godard se dio cuenta de que había cierta diferencia de intensidad con respecto a los dos primeros, y pasó a modificarlos⁷⁸⁶, de ahí que haya dos versiones del 1A y el 1B; esto por no hacer referencia más que a ediciones públicamente presentadas, ya que antes de que fueran finalmente editadas en vídeo en 1998⁷⁸⁷, algunos conocidos del cineasta pudieron ver cómo iba la marcha de los capítulos, así Alain Bergala le comentaba a Godard: “Durante estos quince años, (1983-1997) usted ha llevado a buen término su proyecto más largo como cineasta: las *Histoire(s) du cinéma*. Tengo el recuerdo de que al principio me mostró versiones de las que ahora no queda ni una sola imagen.”⁷⁸⁸ De tal modo que, cuando finalmente se presentó esta obra, lo que se dio a conocer no era sino el estadio final de un proyecto de varios años. Un proceso en el que cambios y modificaciones han obedecido, en primer lugar, a que Godard aúna creación y reflexión, y ésta se hace a través de los elementos con los que se trabaja, ilustrando con su propia labor el imperativo que repite en las *Histoire(s)* de “pensar con las manos”.

⁷⁸⁵ Los numerosos ejemplos vienen señalados en el ANEXO.

⁷⁸⁶ Modificación, quizá no sustancial en cuanto a lo esencial del contenido, pero desde luego notoria como revela el hecho de que incluya una cita de *Allemagne Neuf Zéro*, film posterior a la primera versión.

⁷⁸⁷ Los ocho capítulos de *Histoire(s) du cinéma* fueron presentados en el Festival de Cannes de 1997; en 1998 aparecieron a la venta tanto los vídeos como la edición en libro; en 1999 fueron por primera vez emitidos en su integridad por televisión (Canal+ Francia), y también este año aparecieron los cuatro volúmenes con discos compactos editados por ECM New Series.

⁷⁸⁸ Entrevista de Alain Bergala a Godard (1997), véase “Une boucle bouclée”, en Godard, J.-L. (1998), *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard. Tome 2, op. cit.*, p. 9.

A su vez, los capítulos de las *Histoire(s)* son un ejemplo de *work in progress* en cuanto a forma y contenido. Por una parte, los conceptos que Godard va elaborando a través de las distintas series no se presentan como sentencias inamovibles sino como un pensamiento abierto, desarrollos de intuiciones que ha tenido su autor y que muestra al espectador casi como sugerencias para que el espectador reflexione y, en caso de que así lo quiera, sea él quien juzgue. Mediante el montaje Godard da a ver cómo se forman estas ideas, mostrando las diferentes asociaciones que llevan a ellas, lo que supone que al mismo tiempo está ofreciendo la posibilidad de que cada uno decida si llega, o no, a las mismas conclusiones. Al hacer partícipe al público de cómo funciona la estructura de la obra, está llamando a una recepción activa, como dice en uno de los primeros rótulos, *que chaque oeil négocie par lui même*⁷⁸⁹; y es que si las *Histoire(s)* pueden considerarse un ejercicio crítico sin par, también es porque requieren una actitud crítica⁷⁹⁰.

Asimismo, las imágenes dan cuenta de ese proceso de creación: rollos rebobinándose, manos cortando fotogramas... y, sobre todo, la presencia de Godard trabajando ya sea junto a su máquina de escribir o leyendo títulos que se incorporan al texto, en resumen: aparece en su obra como el autor que la está componiendo. El hecho de que hay una voluntad declarada de subrayar el aspecto procesual queda patente en los errores y subsiguientes correcciones que introduce en el 3A.

⁷⁸⁹ “Que cada ojo negocie por sí mismo”, frase tomada, de *Much Ado About Nothing* Acto II, escena I (véase Shakespeare, William, 1978, *Much Ado About Nothing* (1599), en *The Complete Works (The Alexander Text)* decimoctava edición, Londres, Collins, p. 143).

⁷⁹⁰ Sobre este aspecto véanse los apartados de *CRÍTICA* y *RESISTENCIA*; por otra parte, dada la gran belleza que llegan a tener las formas creadas por Godard, no se niega que las *Histoire(s)* puedan verse en lo que sería un nivel superficial de fascinación, pero esto sería no percibir más que una parte de la obra.

Por otra parte, el que la obra sea y se muestre como un *work in progress* obedece a la concepción que Godard tiene del montaje (pensar con imágenes, pensar las imágenes), e incide en su carácter de memoria. El efecto de los choques que produce ese montaje, unido al carácter abierto de las *Histoire(s)* y esa manera de trazar ideas que, como espirales, se ven un instante y desaparecen para retornar después, hace que se produzca un tipo evocación fragmentaria que, en cierto modo, podría considerarse cercana a la memoria involuntaria. Según lo planteaba Benjamin al hablar de Proust, el recuerdo preciso mata la memoria, ya que elimina todo el camino que el inconsciente había de recorrer hasta llegar a un momento dado⁷⁹¹. No con datos explícitos, sino poco a poco mediante las distintas asociaciones, es como en esta obra cobra forma la memoria del cine; y aunque los capítulos lleven la impronta personal de su autor, el poder de sugerencia que tienen las series permite que cada uno vaya componiendo su propia visión de qué fuera la historia del cine, y de cómo ésta no fue sino la de un siglo y aquellos que lo vivieron, a cuyas ilusiones, pasiones y errores nos aproxima.

Esta condición de desarrollo continuo, de trabajo en marcha, de proceso en una palabra, es, pues, un factor esencial de las *Histoire(s)*, y así recuerdo aquí la siguiente apreciación de David Oubiña: “Estos ocho vídeos están ahí para testimoniar que el siglo XX ha sido pensado por los films. En ese saber de un hombre de cine, Godard expone su autorretrato y cuenta la historia de un siglo. Y es por eso que *Histoire(s) du cinéma* constituye una obra tan bella como inteligente. La más bella y la más inteligente. Lo que Godard revela de una manera asombrosamente simple

⁷⁹¹ Véase Benjamin, Walter, 1998, “Sobre algunos temas en Baudelaire” (1939), en *Iluminaciones II. Poesía y capitalismo*, Madrid, Taurus, pp. 125-129.

es que la auténtica belleza siempre es incómoda y poderosa y lúcida; y que no hay nada más emocionante que un pensamiento en acción.”⁷⁹²

Después de presentar las *Histoire(s)*, Godard realizaría otros trabajos que pueden considerarse vinculados con este proyecto en tanto que se relacionan con algunos de sus aspectos fundamentales.

Así sucede con el film que, por encargo del MOMA hace en colaboración con Anne-Marie Miéville, *The Old Place* (1998)⁷⁹³. Este film se organiza en veintitrés reflexiones en torno al arte, el arte al final del milenio, y si bien, a diferencia de las *Histoire(s)* se refiere al arte en general y no al cine en particular, el cine aparece como el arte mayor de su época. A lo largo de este ejercicio de ensayo pueden encontrarse materiales (tanto imágenes como citas textuales o sonoras) comunes a las *Histoire(s)*⁷⁹⁴, con las que también comparte el hecho de que el pensamiento sobre el arte y las artes aparece en relación con aspectos de la historia contemporánea, como por ejemplo pueda ser la alusión a la guerra de Bosnia. Me gustaría llamar la atención sobre los juegos que hace con los rótulos haciendo variaciones con las palabras *Art*, *Légende*, *Reverie*, *Cinéma*, *Réalité*, *Vérité* (así empieza diciendo *Vérité- Légende-Reverie* que pasa a ser *Reverie-Cinéma-Légende* de lo que sigue *Art comme Légende*, para más adelante cruzar las parejas *Légende comme Réalité* y *Cinéma comme Légende*), lo que recuerda bastante a la manera en que en las *Histoire(s)* juega con la idea del cine como fábrica de sueños y a su vez, el siglo XX como un sueño del

⁷⁹² Véase la introducción de David Oubiña a D. Oubiña (coord.) (2003), *Jean-Luc Godard: el pensamiento del cine. Cuatro miradas sobre Histoire(s) du cinéma*, op. cit., p. 24.

⁷⁹³ Acerca de este film puede consultarse el artículo Ishaghpour, Youssef, “Exercices de pensée artistique on a dit...”, *Trafic* n° 50, verano 2004, pp. 508-521.

⁷⁹⁴ Esto redundaría en la idea que se ha explicado en el apartado de *MONTAJE* de que Godard trabaja como un *bricoleur*, sirviéndose de los materiales que tiene a mano, con los que realiza un ordenamiento, pudiendo servirse de parte de este material para elaborar otra obra distinta, operando entonces estos elementos de manera diferente.

cine, en un círculo en que giran confundiendo, ficción y realidad, dando a entender que el arte es ambas cosas, y que por los dos caminos puede iluminar aspectos de la vida. Aunque el propósito de *The Old Place* es diferente, también aparecen puntos de coincidencia en lo que se refiere a la melancolía por el final de una manera de entender el arte, a lo que parece apuntar el hecho de que utilice nuevamente la escena del monólogo del Mayor Amberson⁷⁹⁵ que aparece en el inicio del film junto con estos rótulos *The Old Place/ The Old People/ The Old Stars*.

Otro encargo, esta vez por parte del Festival de Cannes le llevaría a elaborar un cortometraje donde da su visión del XX de cara al nuevo siglo que comenzaba, *De l'origine du XXIème siècle*, que sería presentado en Cannes en mayo de 2000. Asimismo puede decirse que *Éloge de l'amour* (2001) donde aborda el tema de la resistencia y del amor como forma de resistencia es un film ligado a las *Histoire(s)*, lo cual también es bastante lógico dado que los primeros borradores para esta película son de la misma época que los últimos capítulos.

En cuanto a las *Histoire(s)*, el asunto tampoco quedó cerrado, y tiempo después de terminar los capítulos, como quien realizara un apéndice, Godard volvió sobre su obra para hacer los *Moments choisis des Histoire(s) du cinéma* (2000), un trabajo que confirma todas las observaciones que se habían hecho acerca de los valores de apertura y proceso en las *Histoire(s)*. Los *Moments choisis*, que no se presentaron públicamente hasta 2004⁷⁹⁶, constituyen, como su título indica, una

⁷⁹⁵ Sobre cómo se usa en las *Histoire(s)*, véase el apartado de *MEMORIA* y el 2B en el ANEXO.

⁷⁹⁶ En diciembre de 2004 se presentaba este trabajo simultáneamente en el MOMA de Nueva York, en el Centre Pompidou de París –donde se estuvo pasando al público en general durante casi un mes-, y en el Studio National d'Arts Contemporaines de Le Fresnoy, en el marco de las actividades en torno a Godard realizadas en el curso 2004-05 a modo de preparación para la gran exposición que está anunciada para 2006 en el Centre Pompidou.

selección personal sobre su anterior obra; un nuevo montaje de duración más reducida (84 minutos frente a 265), y sobre todo, realizado esta vez sí, en 35 milímetros, algo fundamental para Godard.

En la entrevista con Daney del 2A Godard recordaba una frase de Brecht que describía su situación: *j'examine avec soin mon plan, il est irréalisable* (examino con cuidado mi proyecto, es irrealizable). Como he comentado en otros apartados, ese plan era doblemente imposible: por un lado, querer hacer una historia en la que tuvieran cabida todas las pequeñas historias asociadas al cine es un propósito desmesurado y que, en el utópico supuesto de llevarse a término, resultaría inabarcable; y por otro lado hacer que el cine contara su propia historia con sus propios medios, implicaba serias dificultades técnicas, de ahí que Godard seguidamente explicara *la télé réduit... alors que le spectateur de cinéma était attiré, le spectateur de télévision est rejeté; mais on peut faire un souvenir de cette histoire, un souvenir mais c'est la grande histoire...* (la tele reduce... mientras que el espectador de cine es atraído, el espectador de televisión es rechazado; pero se puede hacer un recuerdo de esta historia, un recuerdo pero es la gran historia). El complejo montaje de las *Histoire(s)* no era factible hacerlo en celuloide, de ahí que los capítulos fueran films de vídeo, medio que Godard ya había empleado en otros ensayos, como recurso útil para pensar con imágenes. Dado que para Godard la técnica, en tanto que afecta al montaje y al resultado de la imagen, no es una cuestión en absoluto banal, es comprensible la importancia que podía tener hacer aunque fuera un *souvenir* de ese *souvenir* en cine y no para verlo en una televisión⁷⁹⁷.

⁷⁹⁷ Véase el apartado *IMAGEN*. Por otra parte, aunque las *Histoire(s)* se hayan pasado en pantalla grande, no se trataba más que de vídeo kinescopado, con lo cual la calidad de imagen perdía aún más.

Para elaborar los *Moments choisis* Godard ha elegido determinadas partes de las *Histoire(s)*, a veces sin apenas alteraciones, o muy leves como pueda ser el color de los rótulos que cruzan la pantalla. Se trata en muchos casos de fragmentos secuenciales completos, que ha reagrupado poniendo especialmente de relieve una de las líneas básicas de la obra de origen, la del “viaje” que siguió el cine, con su esplendor y sus errores⁷⁹⁸. Pese a que sigue señalando estas faltas del cine, es, como dice su autor, un film lleno de vida, y más que la idea de un ocaso del cine causado por su propia negligencia, deja una sensación luminosa de qué fuera el arte de las imágenes en movimiento.

La referencia a la “infancia del arte” es precisamente la que da inicio a estos *Moments choisis*, que tienen por obertura ese momento estelar del 2A en que Godard dice que la historia es la del cine es más grande porque se proyecta, a lo que sucede la lectura del poema *Le Voyage*. De aquí pasa al 1A, a partir de la mención de los noticiarios, el único cine que se enfrentó al desastre de la guerra, la ya célebre asociación de la felicidad de Elizabeth Taylor con Auschwitz, para continuar asimismo con la alusión al hundimiento de los cines europeos. Es entonces cuando se escucha en la voz de María Casares parte de la cita de Heidegger sobre los dioses huidos, que esta vez se combina con unas imágenes femeninas del 4B. Esto lo enlaza con el suspiro de Virgilio por el país natal, que abre un largo fragmento del 2B, desde la cita de Herman Broch, pasando por la relación con la fotografía, hasta la canción de Leo Ferré. Como si lo que en ésta se decía sobre ser un artista de variedades le llevara a pensar en otro espectáculo, va a proseguir con la crítica a las televisiones del 3A y lo que a esto sigue, las preguntas sobre qué es qué quiere y qué puede el cine, que

⁷⁹⁸ Seguidamente hago un repaso esquemático de los principales fragmentos incluidos en los *Moments choisis*; dado que se trata básicamente de un “re-montaje”, aludo sólo a los motivos más destacados para que se puedan reconocer las series, dejo los detalles, que pueden ser consultados en el ANEXO.

preceden a la reflexión sobre Manet. Sigue con esta parte del 3A, pasando de las palabras finales de *Nana* a la guerra, y va a cortar con el recuerdo de Irène Némirovsky y de cómo finalmente acabó en uno de los trenes al infierno. De una escritora judía pasa a la fotografía de otra, Hannah Arendt, mientras se escucha el texto sobre la fidelidad que Anne-Marie Miéville lee al principio del 4B. Con el rótulo de *Une vague nouvelle* y la imagen de *King Lear* de Cordelia muerta en la playa, engancha por mitad de las series del “museo de lo real” del 3B, cuando evoca la película *The River* (*La Femme au corbeau* en francés). Se suceden las referencias a aquellos que de joven formaran su cinefilia, Jay Leyda, Lotte Eisner, y sobre todo, Langlois; tras lo que asimismo incluye toda la última parte del 3B hasta su personal revisión de la política de los autores. La foto de Simone Weil del 4A, aparece acompañada de la voz que al final del 1A describe el funcionamiento de las cámaras de gas; esto sirve de preludeo a una sección bajo el epígrafe *le contrôle de l'univers*, que toma sus elementos del capítulo así titulado, comenzando por la última frase del texto de Denis de Rougemont cuando dice que el hombre en tanto que tal, es un creador. A esto sigue igualmente la cita de Fernand Braudel sobre los ritmos de la historia, y la serie *l'artiste* en la que rinde homenaje a otros cineastas, dando paso a *l'introduction à la méthode d'Alfred Hitchcock*, que desemboca en la lectura de Alain Cuny del arreglo del texto de Élie Faure, que deja hasta el final, cortando lo que va después. Al último apartado lo coloca bajo el rótulo de *la monnaie de l'absolu*, si bien esta formado por amplios fragmentos no del capítulo así titulado sino del 4B. Incluye aquí, entre otras cosas, la parte del discurso de Malraux en honor de Jean Moulin, la serie que partiendo de la conocida frase de Marguerite Duras habla de la cantidad de horrores que no hemos querido ver, la poética descripción de cómo el cine no pretende sino captar la vida, y la terrible grabación de Paul Celan recitando sus versos. Pasa a la cita de Bresson

(*rapprocher les choses...*) y la alusión a las mujeres resistentes, para saltarse parte de la cita de *Clio*, que toma en el momento que se produce el inciso con las fotos de André Bazin, siendo desde aquí hasta el final lo mismo que en las *Histoire(s)*.

Termina igualmente, pues, con ese hombre, Godard, que atravesó el paraíso, la historia de un cine sobre el que no deja de reflexionar. Sin perder el aspecto crítico, los *Moments choisis* deslumbran por su belleza, incluso si se han visto las *Histoire(s)* dejan una impresión radiante, quizá porque son una selección de una obra que ya de por sí es de una gran intensidad emocional. Si cuando en los sesenta Godard decía que “esperaba el final del cine con optimismo”⁷⁹⁹ se creía que era una *boutade*, ahora que se duda de qué futuro pueda tener el séptimo arte, parece repetir estas palabras al recibir una rosa como prueba de su sueño, como broche de su proyecto para salvaguardar la memoria del cine.

⁷⁹⁹ Respuesta a una encuesta de 1965 (*Cahiers du Cinéma* n° 161-162, ene. 1965), véase “Questionnaire aux cinéastes français”, en Godard, J.-L. (1998), tomo 1, *op. cit.*, p. 257.

CONCLUSIONES

*le seul grand problème du cinéma me semble être
où et pourquoi commencer un plan et où et pourquoi le finir*⁸⁰⁰

⁸⁰⁰ Esta cita (cuya traducción sería “el único gran problema del cine me parece que sea dónde y por qué comenzar un plano y dónde y por qué terminarlo”) está sacada del capítulo 4B, y forma parte de un texto escrito por Godard muchos años antes con motivo del estreno de *Pierrot le Fou*; véase el 4B en el ANEXO, y Godard, J.-L. (1998), “Pierrot mon ami” (*Cahiers du Cinéma* n° 171, oct. 1965), en *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard. Tome 1, op. cit.*, pp. 259-263).

Si nos atenemos a la metodología seguida, basada en el isomorfismo con el objeto de estudio, unas conclusiones resultan algo extemporáneas a la línea marcada, ya que si lleváramos tal isomorfismo a sus últimas consecuencias habría que dejar que fuera el lector quien sacara sus propias ideas al término de esta serie de apartados-conceptos. No obstante, a fin de mantener un cierto equilibrio y de establecer una correspondencia con la Introducción⁸⁰¹, y dadas también las especiales circunstancias de recepción en un ámbito académico, dedicaré este espacio a resaltar ciertos puntos y a señalar algunas valoraciones que sólo podría haber hecho a posteriori.

Este estudio partía de considerar las *Histoire(s) du cinéma* como una obra de poesía y memoria, y de la elección de una manera particular de analizar esta obra mediante una serie de apartados-conceptos que permitieran explicarla desde el mayor número de ángulos posibles. Dichos conceptos (Belleza, Crítica, Historia, Montaje, Resistencia...) aunque, como señalaba en la Introducción, no tienen la misma importancia (entre ellos están los dos que fundamentan mi trabajo, poesía y memoria), han recibido igual tratamiento, exponiéndose lo que suponen para el conjunto de la obra, bajo qué ideas se pueden contemplar y cómo se presentan en los distintos capítulos. Ahora bien, una vez que he llegado al final de este diccionario de términos, no puedo por menos que comprobar que se confirma mi hipótesis inicial, ya que de cada uno de los apartados se acaban por desprender las dos ideas centrales, poesía y memoria, de tal manera que todo converge hacia estos dos polos complementarios e indisolubles: las *Histoire(s)* son una obra poética destinada a guardar la memoria, las *Histoire(s)*

⁸⁰¹ Aunque no era esa la intención primera, visto desde el final, y de modo paralelo al modo en que Godard considera que las *Histoire(s)* pueden verse bien como ocho capítulos, o como cuatro dobles A y B, también podría decirse que los dieciséis apartados que componen este trabajo pueden agruparse de dos en dos, siendo un posible emparejamiento el siguiente: Introducción-Conclusiones/ Poesía-Memoria/ Infancia (del Arte)-Belleza/ Montaje-*Work in progress*/ Crítica-Resistencia/ Imagen-Control (del Universo)/ Historia-Redención/ Arte (Historia del)-Museo.

conservarán la memoria del cine porque son un gran poema, la belleza de esta poesía es el deseo de su autor de preservar el recuerdo de un cine que ve acabado.

A lo largo de las páginas anteriores, además de reunir numerosas declaraciones de Godard que iluminaran desde qué punto de vista se ha concebido la obra a analizar, he tratado de rastrear todas las referencias que pudieran ayudar a entenderla mejor. Así por ejemplo, he hablado de la manera en que Péguy entendía la historia y la memoria, de las consideraciones de Adorno sobre la industria cultural, o de cómo resultan claves algunas ideas de Walter Benjamin como la imagen dialéctica, el montaje de citas, el valor de la ruina, o la figura del historiador como aquel que tiene en su mano rescatar el pasado.

Entre estas referencias, ya anunciaba en la Introducción que tiene particular importancia el concepto de *bricoleur* según la definición de Lévi-Strauss, ya que permite comprender en toda su dimensión el trabajo creativo que realiza Godard, tal y como he explicado en el apartado de Montaje⁸⁰², en el que, amparándome en la equivalencia que establece Lévi-Strauss entre la figura del *bricoleur* en el plano práctico y el pensamiento mítico en el plano especulativo, asimismo señalo que la composición de esta obra podría ser definida como una suerte de escritura mitopoética. En cierto modo, al aplicar este concepto a un artista cuya poética es el montaje, no hago sino completar el círculo, ya que Lévi-Strauss comenzó a desarrollar estas ideas al contacto de sus amistades surrealistas que trabajaban con el *collage*.

⁸⁰² En el apartado de *MONTAJE* explico por extenso que Godard trabaja a la manera de un *bricoleur* en tanto que crea a partir no de “materias primas” sino ya “elaboradas”, fragmentos de otras obras que reorganiza, estableciendo así una suerte de diálogo con estos elementos a fin de integrarlos en otra-su composición, para la que se arregla con aquel material que tiene a mano

Al pensar retrospectivamente en lo expuesto en los distintos apartados, habría de decirse que esta idea puede ampliarse y plantear un paralelismo entre la labor que ha realizado Godard respecto a la historia del cine, al elegir determinados aspectos y agruparlos bajo una nueva forma, y el trabajo que hiciera Lévi-Strauss en los tomos de *Mitológicas*, en los que decía haber recortado una materia mítica y recompuesto después esos fragmentos para hacer brotar de ellos más sentido⁸⁰³.

Si contemplamos el montaje de las *Histoire(s)* como una suerte de escritura mitopoética, también puede establecerse el lazo con el que Lévi-Strauss unía esta última con la música, apoyándose en el hecho de que el mito y la obra musical tienen en común ser lenguajes que trascienden el plano del lenguaje articulado, necesitando de una dimensión temporal para manifestarse⁸⁰⁴. En su estudio de los mitos, Lévi-Strauss los consideraba como estructuras vacías de contenido, que, como la música, sólo eran traducibles unas a otras, como sucede con una melodía que sólo es traducible a otra melodía⁸⁰⁵. Cuando Godard compone su poema a un cine al que mira en su dimensión mítica lo que hace es integrar las imágenes, las notas que constituyen esos mitos, en otra forma, y al hacerlo, insistiendo en que la verdadera historia del cine sería aquella que contaran las propias imágenes, trabaja de manera semejante: como si sólo retomando esta manera de operar del pensamiento mítico fuera posible cantar a la memoria de aquella edad dorada.

⁸⁰³ Lévi-Strauss, C.; Eribon, D. (1990), *De cerca y de lejos, op. cit.*, p. 54. Asimismo contaba: “De los surrealistas aprendí a no temer los emparejamientos abruptos e imprevistos, como aquellos con los que se divertía Max Ernst en sus *collages*. Puede percibirse la influencia en *El pensamiento salvaje*. Max Ernst construyó mitos personales mediante imágenes tomadas de otra cultura: la de los viejos libros del siglo XIX, e hizo decir a esas imágenes más de lo que significaban cuando se miraban con ojos ingenuos.” Respecto a esto, cabe recordar que para su montaje de Godard sigue un principio surrealista, “una imagen no es fuerte porque sea brutal o fantástica, sino porque la asociación de ideas es lejana y justa”, la frase de Reverdy que también figuraba en el primer manifiesto surrealista.

⁸⁰⁴ Lévi-Strauss, Claude, 1986, “Obertura”, en *Mitológicas I. Lo crudo y lo cocido*, cuarta reimpression, México, F.C.E., p. 25. [ed. or., *Mithologiques. Le Cru et le Cuit*, París, Plon, 1964]

⁸⁰⁵ Lévi-Strauss, Claude, 1976, “Finale”, en *Mitológicas IV. El hombre desnudo*, Madrid, Siglo XXI, p. 583. [ed. or., *Mithologiques, IV. L’Homme nu*, París, Plon, 1971]

En *Mitológicas*, Lévi-Strauss hacía patente su idea sobre los mitos organizando su estudio en una “Obertura”, “Tema y variaciones”, etc., y cerrando con un “Finale”. En numerosas ocasiones me he referido a la relación que existe entre las *Histoire(s)* y la música, mostrando que Godard ha compuesto los capítulos utilizando recursos como la repetición y los silencios que no son sólo propios de la poesía sino también del lenguaje musical, y que la manera de exponer ciertas ideas estableciendo espirales no es sino una manera de hacer variaciones; asimismo puede señalarse una “obertura” introductoria (a modo de preludio en que se apuntan futuros temas y el motivo principal en torno a la cita apócrifa de Bazin), y un “finale” como una sucesión de compases que serían las distintas citas (Lamarche-Vadel, Hollis Frampton, Rimbaud, Blanchot) hasta que la melodía se apaga con la rosa de Borges.

Godard en esta obra retoma una dimensión mítica del cine, y con ello manifiesta una lógica de carácter poético; al recordar así el cine, lo sustrae de los avatares del tiempo: el celuloide es perecedero, las leyendas, no. A este respecto cabe recordar lo que a propósito de la obra de Lévi-Strauss dijera Octavio Paz: “El pasado y el presente de los poemas no son los de la historia y los del periodismo; no son aquello que fue ni aquello que pasa, sino lo que está siendo, lo que se está haciendo. Gesta, gestación: un tiempo que se reencarna y re-engendra. Y reencarna de dos maneras: en el momento de la creación y en el de la recreación, cuando el lector o el oyente revive las imágenes y ritmos del poema y convoca a ese tiempo flotante que regresa... ‘No todos los mitos son poemas, pero todos los poemas son mitos’... Poemas y mitos coinciden en transmutar el tiempo en una categoría temporal especial, un pasado siempre futuro y siempre dispuesto a ser presente, a *presentarse*”.⁸⁰⁶

⁸⁰⁶ Paz, Octavio, 1967, *Claude Lévi-Strauss o el nuevo festín de Esopo*, México, ed. Joaquín Mortiz, p. 57. La cursiva es suya.

Por otra parte, no es sólo que la forma en que Godard ha desarrollado su personal poética, el montaje, en las *Histoire(s)*, se pueda relacionar con la manera de operar el *bricoleur* y el pensamiento mítico, sino que a esta explicación se suman los numerosos elementos constitutivos de esta obra que se refieren a este aspecto mítico del cine, ya sea en sí mismos (las citas de la *Psicología del cine*, texto en el que Malraux se refería explícitamente al cine como mito) o por el uso que Godard les da (asociar las imágenes de la fundación de la United Artists con el texto de Heidegger que habla de los dioses huidos). Asimismo, en esta tesis ha podido verse la importancia que tiene la presencia de Orfeo, que supone, en otras cosas, la figura de un poeta en una dimensión mítica, o también me he referido a la relación entre esta obra de Godard y la propuesta de Friedrich Schlegel de crear una nueva mitología. De este modo, Godard ha creado con las *Histoire(s)* un monumento al cine al que eleva a la categoría de mito, haciendo así que, a través de esta magna obra, no quede reducido al olvido.

En este sentido, es ahora al final, cuando puede verse que en la relación que se da en esta obra entre poesía e historia (historia a través de la poesía, la poesía ante la historia) parecen resonar ecos de la *Poética*, me refiero al pasaje donde Aristóteles afirma que la diferencia entre el poeta y el historiador estriba en que “uno narra lo sucedido y el otro cosas tales que podrían suceder. Por lo cual precisamente la poesía es más filosófica y seria que la historia, pues la poesía narra más bien lo general, la historia lo particular”.⁸⁰⁷ Aunque no se da una transposición exacta de esta idea respecto a las *Histoire(s)*, sí que presenta una cierta similitud la postura de Godard para quien el cine (teniendo en cuenta que lo que de arte ve en el cine lo considera poesía, como considera poetas a todos los grandes creadores, ya sean cineastas, músicos, pintores o escritores) no sólo guarda

⁸⁰⁷ Aristóteles, 2002, *Poética* (edición de Antonio López Eire), Madrid, Istmo, p. 53.

en sus imágenes su propia historia, sino también la de los hechos acaecidos, y por ello le otorga una superioridad sobre la historia basada tanto en su capacidad para recoger los mínimos gestos como en su carácter visionario.

No obstante, habría que decir que lo que se muestra en las *Histoire(s)* es, en buena medida, no sólo un cine como fábrica de sueños, sino también un cine soñado más que real⁸⁰⁸. No es ya que algunas cosas sean cuestionables para un historiador, que lo encontraría todo extrañamente enfocado desde el punto de vista del cine, sino que un historiador del cine se encuentra con argumentos más que dudosos, empezando por la manera de presentar la gran falta por omisión del cine ante su siglo. Como señala uno de los primeros rótulos, se trata sin lugar a dudas de un “*cine-moi*”, siendo lo que se plantea en los capítulos más la rememoración de Godard sobre el cine, que éste como tal.

Desde la Introducción vengo señalando que las *Histoire(s)* no son una obra de carácter informativo y que carecen de exactitud e imparcialidad, lo que se explicaría como licencia del poeta que canta la gloria y caída de su arte. Sin embargo, Godard, que era consciente de que su obra, bien por lo que dice o por cómo lo expresa, era discutible en determinados aspectos, lo que esperaba era precisamente que generara un debate. Pese a que sean sus recuerdos o que el cine sea su amor y su trabajo, hay que señalar que Godard no deja en ningún momento de mostrarse crítico, y no sólo eso, sino que llama a mantener una actitud crítica, reclamando una recepción activa por parte del espectador, que cuestione lo que ve, y que a partir de lo que ve se cuestione sus ideas; una de las intenciones de las *Histoire(s)*, sería que el espectador se viera llevado a tomar una posición con respecto a la historia y a su historia, siguiendo el

⁸⁰⁸ Sobre las variaciones que Godard hace de esta cuestión en *The Old Place* (1998), véase el apartado de *WORK IN PROGRESS*.

deseo que expresaba al final de *Tout va bien*: “¡Ojalá cada uno fuese su propio historiador! Viviría más atento y más exigente...”

De manera que, aunque muestre un cine soñado, lo hace de forma que invita a preguntarse sobre ese pasado y también sobre el presente, lo que una vez más nos puede llevar a esa referencia clave que es el *Passagen-werk*, en el que Benjamin expresaba las siguientes intenciones: “El nuevo método dialéctico de la historiografía se presenta como el arte de experimentar el presente como el mundo de la vigilia al que en verdad se refiere ese sueño que llamamos pasado. ¡Pasar por el pasado en el recuerdo del sueño! – Por tanto: recordar y despertar son íntimamente afines. Pues despertar es el giro dialéctico, copernicano de la rememoración.”⁸⁰⁹

En relación con estas últimas apreciaciones, me gustaría, ahora que he terminado mi análisis de las *Histoire(s)*, puntualizar una de las denominaciones con las que me he referido a esta obra, la de “monumento”, para insistir en el sentido fuerte del término, ya que no es un calificativo superfluo, sino que al remitir a su valor conmemorativo se atiene a la esencia del proyecto de Godard, esto es, guardar la memoria del cine a través de un hito artístico. Esta reflexión me lleva a recordar las consideraciones de Nietzsche sobre la historia, y como el filósofo denostaba la “historia monumental”, en tanto que suponía una veneración ciega por el pasado en detrimento del presente, y que sólo si la historia soporta transformarse en creación artística podría mantener o incluso despertar impulsos constructivos de cara al futuro⁸¹⁰. Al plantearse la tarea de historiador, Godard, lo ha hecho con la mirada crítica que caracteriza toda su filmografía, cuestionando el pasado, y a través de él, también su

⁸⁰⁹ Benjamin, W. (2005), *Libro de los Pasajes (1927-1940)*, op. cit., p. 394.

⁸¹⁰ Sobre ésta y la anterior alusión véase Nietzsche, Friedrich, 1999, *Sobre la utilidad y el perjuicio e la historia para la vida (II Intempestiva)* (1874), Madrid, Biblioteca Nueva, pp. 59, 96-97.

presente, y por otra parte, no ha querido hacer un trabajo divulgativo, sino una obra de arte, porque considera que también puede serlo la historia⁸¹¹.

Si las *Histoire(s)* son, como quería Godard, una obra en la que se aúnan arte e historia es gracias a cómo ha construido los capítulos mediante el montaje, haciendo que sean un modelo ejemplar de la fórmula que en ellas se enuncia: “un pensamiento que forma una forma que piensa”. Godard ha compuesto una gran elegía no sólo admirable en términos estéticos, sino que al crear estas “formas que piensan”, reclamando una mirada activa del espectador, hace que ésta sea a la vez una obra de memoria y ejercicio de crítica, siendo, por tanto, las *Histoire(s)* una obra de resistencia: resistencia contra el olvido, la indiferencia, las modas...

En esta obra culmina un trabajo con el montaje que Godard ha desarrollado como su poética. Es gracias al montaje que Godard ha creado un espacio para que habiten las luces y sombras de un arte que se apaga, la casa del cine según la metáfora que él mismo utiliza. Un espacio sumamente personal, pero en el que lo subjetivo no va en detrimento de su intención, ya que, si bien nos presenta un cine “acorde con sus recuerdos”, ésta es ya una manera de conservar su memoria, puesto que los datos precisos que se acumulan en los archivos luego se olvidan, mientras que el arte es lo único que vence a la muerte; y además, Godard invita a la discusión, a que hagamos nuestra lectura de su historia del cine y a que reflexionemos sobre qué fuera este arte, haciendo que así se mantenga una memoria viva del cine. De tal manera que el museo virtual que constituyen las *Histoire(s)* será actualizado cada vez que alguien vea los capítulos, siendo esta actualización siempre nueva y distinta.

⁸¹¹ En el apartado de *HISTORIA* se explica cómo Godard entiende que la historia puede ser la obra de las obras englobando la literatura, la filosofía etc. lo que considera que sólo ha entendido Michelet.

Espacio virtual asimismo por la manera en que Godard entiende el montaje, que da más importancia a lo que está entre las cosas que a éstas en sí, siendo este “entre” ese tercer elemento intangible que queda entre dos imágenes, o en el caso de las *Histoire(s)*, la imagen mental que resulta de la superposición de múltiples capas. Lo esencial, pues, de esta obra no sería tanto la multitud de citas que la constituye como las ideas que se forman como resultado de su contemplación. Espacio heterotópico no ubicable y cambiante por cada vez que se vean los capítulos, pero que siempre remitirá a la historia del cine y de su siglo.

Carácter virtual, por último, que también le da su condición paradójica de ser una obra por y para el cine, pero que ha tenido que hacerse en vídeo, se pasa por televisión, y se acaba distribuyendo en dvd, siendo entonces un recuerdo de lo que podría ser la historia del cine, un esbozo, el proyecto de otra obra cuya realización sería imposible. De modo que las *Histoire(s)* tendrían un carácter doblemente melancólico, en tanto que miran a un cine que ya no puede darse, y en tanto que es la obra que se ha podido hacer, la “introducción a una verdadera historia del cine”, una historia del cine contada por él mismo.

Antes de terminar, volveré sobre una de las afirmaciones que hacía en la Introducción, y es que éste no es ni el primer ni el último trabajo que se hace sobre las *Histoire(s)*, una obra que no ha dejado de despertar interés en el mundo del cine y también en otros ámbitos. Sin embargo, quiero señalar que este estudio frente a otros que se han hecho, por más notables que sean, expone, independientemente de la hipótesis de partida, las claves que ayudan a comprender mejor esta compleja obra, y lo hace, no a modo de referencias para expertos en la materia, sino explicándolas para aquellos que no sean especialistas en cine, y también para aquellos que les puedan

resultar más lejanas otra alusiones de tipo filosófico o historiográfico. Aparte de que mi interpretación de las *Histoire(s)* como poesía y memoria me parece que es la que más se ajusta a la esencia de la obra, pienso que esta tesis ha de ser de utilidad a todo aquel que quiera estudiar a Godard, puesto que al dar mi lectura muestro claramente las referencias en las que me apoyo, como también ofrezco un análisis exhaustivo de los capítulos, poniendo con mi investigación, por así decirlo, todas las cartas sobre la mesa, se esté luego de acuerdo o no con mis hipótesis.

En cualquier caso, ni éste ni otro análisis sobre *Histoire(s) du cinéma* puede ser totalmente definitivo, primero porque es una obra abierta que permite múltiples lecturas, y también en el sentido de que la filmografía de Godard constituye un gran *work in progress* que obedece a un continuo preguntarse por el cine y por su mundo, por qué sea hacer cine en un momento preciso, y en el que cada nuevo trabajo se relaciona con los anteriores, modulando a la vez la comprensión que se tenía de ellos. De modo que la próxima exposición en torno a Godard que se prepara en el Centre Pompidou probablemente dará nuevos matices sobre las *Histoire(s)*, una obra que cuanto más se estudia, más rica se nos revela, y sobre la que no me queda sino añadir, haciendo una transposición, estas palabras de Benjamin: “Me pareció que, por mucho que se abarque una pintura, no por ello se penetra en su espacio; sucede más bien que el espacio se expande primariamente en algunos puntos concretos y diferentes, abriéndose en ángulos y rincones donde creemos poder localizar importantes experiencias del pasado: en esos puntos hay algo inexplicablemente conocido...”⁸¹²

⁸¹² Benjamin, Walter, 1988, *Diario de Moscú (1926-27)*, Madrid, Taurus, p. 53.

ANEXO

Todas las historias

ANÁLISIS POR CAPÍTULO

NOTAS

* En este Anexo se explican detalladamente los capítulos, tratando de hacer ver cómo funcionan las distintas series que los integran; si bien el desarrollo teórico se hace en la parte principal de apartados-conceptos, aquí también se recuerdan determinadas cuestiones a fin de facilitar su comprensión.

* Al citar el texto que constituye las *Histoire(s) du cinéma* se hace en cursiva y sin comillas en el original francés y a continuación, entre paréntesis, una traducción lo más aproximada posible. Del mismo modo se procede al citar los rótulos que aparecen en pantalla, escritos en mayúsculas para distinguirlos. Las traducciones son más.

* Se ha tratado de mostrar cómo, sobre todo en los dos primeros capítulos, muchos de los enunciados pronunciados por Godard además de formar parte del discurso, son títulos de libros, así como buena parte de los rótulos que matizan las series responden a títulos de películas.

* Las películas se citan por su título original, a excepción de aquellas a las que Godard se refiere con el título francés, en cuyo caso se hace la aclaración correspondiente. En caso de duda puede consultarse el Índice de películas.

CAPÍTULO 1A

TOUTES LES HISTOIRES

Los dos primeros capítulos, *Toutes les histoires* (1A) y *Une histoire seule* (1B), los presentó Godard en 1988 en el Festival de Cannes, emitiéndose poco después en Canal +. Con ellos comenzaba a materializarse el proyecto que tenía desde años atrás de realizar una historia del cine completamente distinta a lo habitual, en la que fueran las imágenes las que hablaran por sí mismas. Entre estos capítulos puede establecerse una cierta relación de complementariedad: en un caso se trata de todas esas historias que se pueden contar en torno al cine, las que se hubieran podido contar, y las que se deberían haber podido contar; en el otro, supone plantearse cuál sea en definitiva la historia de ese cine, remontándose para ello al origen del mismo.

Esta cierta unidad se interrumpió debido a problemas de producción aun cuando ya había material preparado para otros capítulos. Una vez solventados estos problemas, retomaría el proyecto en 1993. Al terminar la obra, Godard volvió sobre estos dos capítulos, al considerar que, en relación con los posteriores, les faltaba fuerza, y realizó una serie de modificaciones, que más que afectar sustancialmente al contenido del capítulo atendían a detalles, a fin de lograr una mayor intensidad, y también mayor cohesión con los otros. De tal manera, que existen unas primeras versiones de estos dos primeros capítulos, con leves diferencias a la versión posterior que aquí analizo.

Comienzan las *Histoire(s)* con la voz en off de Godard que dice *ne changer rien pour que tout soit différent* (no cambiar nada para que todo sea diferente). Si bien puede entenderse como una inversión de la célebre frase de *Il gattopardo*, no es sino una variante de un aforismo de Bresson (el original es “sin cambiar nada, que todo sea diferente”⁸¹³), con lo que los dos primeros capítulos quedan encabezados por citas de Bresson (cabe señalar que sus aforismos son un motivo frecuente en las *Histoire(s)* y en el último Godard). Supone en cierta medida una declaración de intenciones, esto es, la historia en sí no se va a cambiar, pero otra manera de mirar puede hacer parecer las cosas distintas.

Inmediatamente, sobre fondo negro aparece como rótulo inicial, como si de una inscripción se tratase: *HOC OPUS HIC LABOR EST*, (esta es la obra, aquí está el trabajo). Con esta referencia a la *Eneida* incide ya en el comienzo en un motivo frecuente en esta obra que es la bajada a los infiernos; la cita proviene del verso 129 del libro VI, y forma parte del parlamento de la Sibila a Eneas, cuando aquélla le dice que es fácil descender al Averno⁸¹⁴, pero que retroceder y volver a la superficie de la tierra, “*hoc opus, hic labor est*”, esto es lo trabajoso, esto es lo difícil⁸¹⁵. Aludiría así a la ardua tarea realizada por Godard: regresar para hacer esta obra después de haber atravesado las tinieblas buscando el cine perdido, un cine que se hundió en los infiernos; como Eneas que quería volver a ver a su padre Anquises, Godard vuelve su mirada hacia los padres de ese cine, los grandes maestros, a los que se referirá a continuación.

La solemnidad del latín de Virgilio indica también la importancia que tiene esta obra para su autor, que la presenta como su legado mientras comienza a sonar el tercer movimiento de la Sonata para viola op. 31 n° 4 de Paul Hindemith (obra de carácter personal para uso del compositor que era un gran intérprete de este instrumento).

Como imagen inicial, la de James Stewart en *Rear Window* esgrimiendo una cámara con teleobjetivo, a la que sigue la del domador de pulgas de *Mr. Arkadin* mirando a través de una lupa, las primeras de las muchas imágenes que aparecerán aludiendo a la visión; al tiempo se hace una llamada a la mirada del espectador: *QUE CHAQUE OEIL NÉGOCIE PAR LUI MÊME* (que cada ojo negocie por sí mismo)⁸¹⁶. Es preciso subrayar que desde el principio son continuas estas interpelaciones a los espectadores; esta historia del cine no es un bloque hermético, pretende ser crítica con respecto a otras historias establecidas oficialmente, y hacer que cada espectador ejerza su sentido crítico. Un sentido de apertura que en parte se podría relacionar con el aforismo de Bresson que en ese momento se escucha decir a Godard, *ne va pas montrer toutes les côtes des choses, garde-toi une marge d'indéfini* (no mostrar todos los lados de las cosas, guarda un margen de indefinición)⁸¹⁷; una indefinición que no sólo va encaminada a resaltar el poder de sugerencia de los diferentes elementos, sino también a evitar ofrecer juicios concluyentes, será el espectador quien interprete.

⁸¹³ Bresson, Robert, 1997, *Notas sobre el cinematógrafo*, Madrid, Ardora, p. 102. [ed. or. *Notes sur le cinématographe*, París, Gallimard, 1975].

⁸¹⁴ Este verso “*Facilis descensus Averno*” aparece citado, asimismo en latín, en el *Libro de los Pasajes* de Benjamin, como epígrafe previo a la sección “París arcaico, catacumbas, demoliciones, ocaso de París”; véase Benjamin, Walter (Rolf Tiedemann ed.), 2005, *Libro de los Pasajes* (1927-1940), Madrid, Akal, p. 109. [1ª ed. completa de los textos, *Das Passagen-werk*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1982]

⁸¹⁵ Véase Virgilio, 1989, *La Eneida*, Barcelona, Planeta, p. 191. (Libro VI, versos 125-132)

⁸¹⁶ Se trata del axioma de Shakespeare, “*Let every eye negotiate for itself*” que aparece en *Much Ado About Nothing* (*Mucho ruido y pocas nueces*) Acto II, escena I (véase Shakespeare, William, 1978, *Much Ado About Nothing* (1599), en *The Complete Works (The Alexander Text)* decimotercera edición, Londres, Collins, p. 143.

⁸¹⁷ Bresson, R. (1997), *Notas sobre el cinematógrafo* (1975), op. cit., p. 81.

Se presenta la obra a través de los títulos: *HISTOIRE(S) DU CINÉMA / SPLENDEUR ET MISÈRE*; será, pues, una historia del cine que contemple tanto su mayor grandeza como su caída, una dualidad que será un motivo continuo en las *Histoire(s)*, de hecho Godard había pensado como título inicial de la obra “*Grandeur et misère du cinéma*”⁸¹⁸. Una presentación que se completará indicando también la producción (*un film la sept fr3/ gaumont/ jlg films/ un film cn/ rts vega films*).

Los ocho capítulos van encabezados por una doble dedicatoria⁸¹⁹, en este caso es a Mary Meerson (al tiempo que se ve una imagen de *Bezhin lug*) y a la productora Monica Tegelaar (sobre una imagen de Ida Lupino en *On Dangerous Ground*). Recuerdo emotivo de Mary Meerson, compañera de Henri Langlois a la que ya dedicara el libro *Introduction à une véritable histoire du cinéma*. Igualmente se introduce otro elemento que será frecuente: las imágenes de las tiras de celuloide, de los rollos rebobinándose, y sobre todo del montaje, destacando la parte material del cine y el trabajo manual.

Y para completar esta entrada en situación, aparece el propio Godard, sentado ante una mesa con una máquina de escribir, cuyo martilleo será ya continuo, inscribiéndose en una tricromía azul-blanco-rojo que le ha acompañado desde su primera película en color. Comienza a decir títulos que va escribiendo, el primero, *La Règle du jeu*, de la que después se verán imágenes, y seguidamente, *Cris et chuchotements*⁸²⁰, de la que, sin embargo, no aparecerá fotograma alguno en las *Histoire(s)*. Gritos y susurros que vendrán representados por dos bandas de sonido: los gritos son los de *Boudu sauvé des eaux* (“*tu me chatouilles!*”), y los susurros, que se oirán más adelante, son los de *L'Année dernière à Marienbad*.

En tanto, aparecen algunas imágenes encaminadas a evocar a grandes maestros del cine; en primer lugar Chaplin; el hecho de citarlo el primero quizá podría relacionarse con el hecho de que era el cineasta predilecto de Langlois con quien Godard hubiera querido elaborar su historia del cine⁸²¹. Se ve a Chaplin en *Modern Times* junto a Paulette Goddard, una imagen sobre la que puede recogerse el comentario de Jean-Louis Leutrat que la veía como una primera referencia a esa relación amor-trabajo (en este caso rodar a la mujer que se ama, trabajar con ella) que en diversos aspectos (amar el propio trabajo, etc.) recorre las *Histoire(s)*⁸²². También aparece Chaplin en una fotografía y tocando enloquecido el piano en un fotograma de una secuencia inédita de *The Cure*.

A continuación se ve a Ida Lupino en *While the City Sleeps* jugueteando con un pequeño aparato para ver diapositivas, y una fotografía de 1935 de la misma actriz, (esta vez rubia), a la que sigue la imagen antes vista de ella en *On Dangerous Ground*, tras la cual se ve a Moira Shearer junto a una cámara en *Peeping Tom*. Con esto hace una alusión al motivo de la visión y la mirada: el dispositivo para ver, mujeres que son

⁸¹⁸ Entrevista de Alain Bergala a Godard (1997), véase “Une boucle bouclée”, en Godard, Jean-Luc (Alain Bergala ed.), 1998, *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard. Tome 2 (1984-1998)*, París, Cahiers du Cinéma, p. 34. También puede recordarse el film *Grandeur et Décadence d'un petit commerce de cinéma* (1986); un encargo para hacer en teoría algo de tipo *film noir* que acabó por ser una reflexión sobre la muerte del cine, empezando por el nombre de los protagonistas, Gaspard Bazin y Jean Almereyda, de clara adscripción cinéfila

⁸¹⁹ Aquí se diferencia de la primera versión en la que sólo aparecía la dedicatoria a Mary Meerson.

⁸²⁰ Título francés para *Viskningar och rop* (1972) Ingmar Bergman.

⁸²¹ En la primera versión la primera foto que aparecía de un cineasta también era, aunque otra, de Chaplin.

⁸²² Leutrat, Jean-Louis, “Histoire(s) du cinéma ou comment devenir maître d'un souvenir”, *Cinémathèque* n° 5, primavera 1994. Este comentario partía especialmente de la primera versión, donde no aparecía un fotograma de *Modern Times*, sino una foto del rodaje de esa escena haciendo más patente esta idea.

filmadas, y que a su vez rodaron (Ida Lupino realizó algunas películas notables); y asimismo estaría estableciendo una cierta relación entre la ceguera y la muerte.

Otra característica de esta obra son los juegos de palabras y los distintos sentidos de los rótulos; como es este inicial *HIS / TOI TOI TOI / RE DU CINÉMA*, una llamada al espectador (a su sentido crítico, a que se implique en la historia, que la haga suya) y una manera de indicar lo personal que es esta historia estrechamente ligada a su autor. Este *DU CINÉMA* aparece sobre la imagen de Nicholas Ray en *Lightning Over Water*, y si se recuerda que en una de sus críticas Godard dijo de Nicholas Ray que era “todo el cine y nada más que el cine”⁸²³, al mostrar su agonía aludiría, pues, a la muerte de un cierto tipo de cine. Fugazmente se ve después una imagen de *Pierrot le Fou*, con la que introduce su propia filmografía, que parece así quedar bajo la mirada de los maestros, vinculándose a una historia del cine que es también la suya.

Al tiempo que sale una fotografía de Griffith se escucha decir a Godard *Le Lys brisé*⁸²⁴; sin embargo, en vez de una imagen de *Broken Blossoms*, se ve una fotografía de Nicholas Ray mientras Godard incide en ese “*brisé*” (roto), lo que podría entenderse como una alusión a la carrera de Nicholas Ray que quedó truncada, o como referencia a su idea de que el desarrollo que podría haber tenido el cine quedó frustrado. Esa sucesión de maestros va a terminar con una fotografía de John Ford, en tanto que, en rótulos, sobre la imagen de un hombre maltratando a una niña, se lee la alusión a Freud *PÈRE NE VOIS TU PAS QUE JE BRÛLE* (padre, ¿no ves que estoy ardiendo?)⁸²⁵. En el sueño que analizaba Freud, se quemaba el cadáver de un niño porque nadie lo estaba velando con el cuidado preciso. Podría entenderse que, de un modo paralelo, al no haber cuidado hacia dónde iba el cine, éste se ha encaminado hacia su propia extinción. También puede tomarse como señal de lo que sería una dimensión psicoanalítica de las *Histoire(s)*: un cine que a través de esta obra puede reconocer sus faltas, y respecto a Godard, el cumplir sus deberes filiales para con los padres fundadores le ha llevado a encontrar su sitio en el cine y en la historia. Se trata, pues, de reencontrar el cine y de reencontrarse a sí mismo, como indica el siguiente rótulo *HISTOIRE(S) DE CINÉMOI*. Este prelude concluye con unas imágenes de *King Kong*, en las que se está haciendo unas pruebas de cámara con la actriz; esta cita, que aparece más veces, aparte de la alusión al hecho de rodar, remite al mito de la bella y la bestia, que se relaciona con la idea de la fatalidad de la belleza, otro tema muy presente en las *Histoire(s)*.

Cambia Godard su ubicación y pasa a colocarse, acompañado de esa incansable máquina de escribir, junto a una estantería de la que irá tomando libros cuyos títulos irá enunciando ante un micro. Con el tercer movimiento, *Dona nobis pacem*, de la Sinfonía nº 3, *Litúrgica*, de Arthur Honegger como fondo, presenta ceremoniosamente este primer capítulo: *toutes les histoires qu'il aurait, qu'il aura ou qu'il aurait, qu'il a eu* (todas las historias que habría, que habrá o que habría, que ha habido), explicando que estas historias tengan que ser en plural, con esa “s”. Irrumpe la imagen de los disparos de una metralleta procedente de *The Rise and Fall of Legs Diamond*, reforzando esa

⁸²³ Según la fórmula que empleara Godard en una crítica Nicholas Ray era “*tout le cinéma, rien que le cinéma*”; véase “Rien que le cinéma” (1957), en en Godard, Jean-Luc (Alain Bergala ed.), 1998, *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard. Tome 1: 1950-1984*, París, Cahiers du Cinéma, p. 98.

⁸²⁴ Título francés para *Broken Blossoms* (1919) D. W. Griffith.

⁸²⁵ Véase Freud, Sigmund, 1976, *La interpretación de los sueños* (1895-1899), vol. 3, octava edición, Madrid, Alianza, pp. 136-139.

idea de esplendor y hundimiento, y por un instante aparece una foto de rodaje en blanco y negro de *Das Indische Grabmal*.

Se establece un paréntesis lírico a modo de prólogo que se abre con unos alucinados ojos azules procedentes de *The Fury* mientras comienzan a sonar los acordes del adagio del Cuarteto nº 10 op. 74 de Beethoven⁸²⁶ sobre el que se deslizan los susurros procedentes de *L'Année dernière à Marienbad*, que se sumergen en las espirales de la memoria atravesando las capas del tiempo creando un clima para recordar la cita con la que ya abriera *Le Mépris* y que Godard atribuía apócrifamente a Bazin: *LE CINÉMA SUBSTITUE À NOTRE REGARD UN MONDE QUI S'ACCORDE À NOS DÉSIRES* (el cine sustituye para nuestra mirada un mundo acorde con nuestros deseos)⁸²⁷. Mientras, se suceden imágenes que riman con dicha frase: el conjuro de *Faust*, quizá para invocar los poderes ocultos a condición de que se cumplan nuestros deseos; unos deseos que bien pudieran ser las bellas piernas de Cyd Charisse en esas imágenes de *The Band Wagon*, (no olvidar que esta película trataba sobre el intento de poner en escena un Fausto modernizado, y que por tanto redundaba en la idea). Sin embargo, se trata también de una belleza amenazada por la crueldad, como la de la caza del conejo en *La Règle du jeu*, o la de *Chikamatsu Monogatari*; la felicidad sencilla de la lección de natación de *Menschen am Sonntag* o del baile de *The Public Enemy* es efímera, y la inocencia de Lillian Gish en *Broken Blossoms* parece aún más frágil frente a los hombres convertidos en bestias en *Rancho Notorius*; la brutalidad del ataque de los teutones de *Alexandr Nevski* que hace peligrar un mundo que se acaba como el de *Il gattopardo*, imágenes que se acompañan de la mazurca que sonaba en el baile. La imagen vuelve a Godard que parece abrumado y tras un excepcional fundido en blanco (precisamente es notorio el uso del negro como signo de puntuación) se hace un silencio en el que se ve caer a la viuda de *Bronenosets Potiomkin*, tras lo cual se frota los ojos el soplón llamado “lechuza” de *Stacka*, y se atisba la imagen de *The Thirty-Nine Steps* cuando la protagonista no tiene más remedio que bajarse las medias con la dificultad de estar esposada, imagen que al estar reencuadrada viene a refeljar una cierta idea de obscenidad.

Esta serie bien puede entenderse como una especie de introducción alegórica a esas historias que habrán de venir después en torno a la grandeza y miseria del cine. Unas historias que han de conformar la memoria del cine, y no es en absoluto casual que el primer libro que toma Godard de la estantería sea *Matière et Mémoire* (*Materia y memoria*, Henri Bergson), una obra que marcó una nueva concepción del tiempo, y cuyo título remite directamente a la idea de Godard de hacer una historia del cine a través de las imágenes, ya que la materia misma del cine es la que mejor cuenta su propia historia.

⁸²⁶ Nótese que supone una continuación en la relación de Godard con Beethoven, ya que además del uso destacado que hiciera de los cuartetos en *Prénom Carmen* (1982), éstos ya aparecían de modo destacado en *Une femme mariée* (1964), también en *Alphaville* (1965) o en *Soft and Hard* (1986).

⁸²⁷ Con esta cita empezaba *Le Mépris* (1963), que era ya una película sobre la muerte del cine. En realidad no es una frase de Bazin, sino que procede de un artículo de Michel Mourlet, “Sur un art ignoré”, *Cahiers du Cinéma* n.º 98, ago. 1959, p. 34. En este artículo, posterior a la muerte de Bazin, decía Mourlet: “Puisque le cinéma est un regard qui se substitue au nôtre pour nos donner un monde accordé à nos désirs...” (Puesto que el cine es una mirada que substituye a la nuestra para darnos un mundo acorde a nuestros deseos, se posará sobre rostros, cuerpos radiantes o asesinados pero siempre bellos, de esta gloria o de este desgarró que da testimonio de una misma nobleza original, de una raza elegida que con entusiasmo reconocemos nuestra, última avanzada de la vida hacia el dios.”)

Los títulos siguientes son *Les Mille et Une nuits* (*Las mil y una noches*) y *Les Faux-monnayeurs* (*Los monederos falsos*, André Gide), ambos junto a la evocación de *Le Carrosse d'or* en imágenes, suponen una alusión a ese lado de falsedad que pueda tener la representación, quedando el cine entre este polo y el de la memoria, la capacidad de conservar el presente. Sigue una imagen del general De Gaulle⁸²⁸ a la que parece señalar la niña de *The Night of the Hunter*; tantas historias, hasta mil, pero quizá sólo sean cuentos, y esa niña que se enfrenta a un dudoso padre, sea una figura de la *Nouvelle Vague*, una hija de la Liberación debatiéndose bajo falsas leyendas. Cary Grant corre por su vida en *North by Northwest*, pero la amenaza más que el avión parece ser la imagen que se alterna de una *star* (Norma Shearer) el lado fatal de la belleza que conduce a la perdición de los demás y la propia.

Tras este preludeo pasa a desarrollar la comparación entre Hollywood y la Mosfilm, los grandes centros de producción en apariencia opuestos, y califica a ambos con la denominación que diera del cine Ilya Ehrenburg en 1932, “*usine de rêve*” (fábrica de sueños); tanto ese Hollywood-Babilonia como la utopía comunista acabarían por ser más bien fábricas de pesadillas, y así coloca a los productores Irving Thalberg y Howard Hughes en paralelo a la propaganda y el control del partido.

En primer lugar la MGM con Irving Thalberg, al que se ve en una fotografía, a quien llama *le dernier nabab* (el último magnate), apelación que parte de una novela de Scott Fitzgerald (inspirada precisamente en la figura del productor), y que remarca al decir otro título *Le Livre des Rois* (*El Libro de los Reyes*)⁸²⁹. Para hablar de su gran poder empieza por mostrar una víctima del mismo: Stroheim, cuya carrera quedó truncada⁸³⁰; y después habla de la inmensa cantidad de películas que dependieron de Thalberg, así alterna su foto con las imágenes de algunos de estos films: *The Crowd*, *Freaks*, *Greed*, *A Night at the Opera*, *The Merry Widow*, *Ben-Hur*, *Flesh and the Devil*, y *Mark of the Vampire*, momento en el que también se ve la silueta de un cámara sobre una grúa, imagen procedente de *Passion*.

Habla de él como padre fundador, fundador de esa producción casi en serie de los grandes estudios que tenía como gran atracción para asegurar el beneficio, la belleza de sus actrices, lo que expresa diciendo: *il a fallu que cette histoire passe par là, un jeune corps, fragile et beau* (ha hecho falta que esta historia pase por ahí, un joven cuerpo frágil y bello), cuerpo frágil al que también alude con el título *Le Lys dans la vallée* (*Azucena del valle*, Honoré de Balzac). El inicio de la Sinfonía *Fausto* de Listz - nueva alusión fáustica, ¿a cómo el cine vendió su alma?-, acompaña a una serie de imágenes que muestran esta *puissance de Hollywood*, relacionándola así con la idea de vender el alma al diablo. Las superproducciones se evocan con una foto del set de rodaje de *That Hamilton Woman*, seguida de la imagen de los célebres decorados de *Intolerance*... Mundo opulento al que parece calificar leyendo el título de dos libros: *Les Fleurs du mal* (*Las flores del mal*, Charles Baudelaire), y *La Peste* (*La peste*, Albert Camus). Metáfora de la Babilonia del vicio a la que combate el cuadro del arcángel San Miguel de Rafael⁸³¹, y entre la que se ve a Stroheim amenazando el frágil cuerpo de una

⁸²⁸ Se trata de las imágenes tomadas el 14-Junio-1944 en Bayeux, mostrando a De Gaulle en las calles a su retorno a Francia por primera vez tras el inicio de la ocupación (las mismas que aparecen en el 4B).

⁸²⁹ Puede relacionarse la mención de este libro del Antiguo Testamento (que termina con el cautiverio tras la victoria de Nabucodonosor) con la posterior alusión a Hollywood como Babilonia opulenta.

⁸³⁰ Aunque ya aparecía, en la versión final se señala más a Stroheim como “víctima” de Thalberg.

⁸³¹ Rafael Sanzio, *San Miguel y el dragón* (1505), 31x27 óleo sobre tabla, París, Museo del Louvre.

enfermera en *The Heart of Humanity*. Aquel Hollywood que ofrecía el mundo tan sólo por los pocos centavos de la entrada, *THE WORLD FOR A NICKEL*, y que por otra parte conquistaba el mundo; así se lee sobre la bélica imagen de *The Red Badge of Courage* la frase del senador McBride, *TRADE FOLLOWS FILMS*. Un particular sentido del negocio que se completa con la frase atribuida a Griffith *A FILM IS A GIRL AND A GUN*; bonitos cuerpos y violencia, la violencia que supone rodar y tratar a esos cuerpos como mercancías, como inversiones para obtener más beneficios, indicando hasta dónde puede llegar esto, la pornografía, con las imágenes alternas de una película X y una muchacha aterrorizada (imagen sacada de *An Unseen Enemy*).

De la mano de la 8ª Sinfonía, *Inacabada*, de Schubert (claro indicativo de la idea de sueños truncados) pasa a las ilusiones revolucionarias del cine soviético. Primero la evocación de la Rusia blanca: la familia del zar, la crueldad a través de una ejecución, y las diversiones de los ricos con un baile. Apenas se entrevé una sala de cine de la época y a continuación fragmentos de *Bronenosets Potiomkin*, el propio rótulo del film diciendo “de repente”, la escalera de Odessa, el león que despierta... imágenes que encarnan las palabras de Godard: *histoire(s) du cinéma, actualité de l'histoire, histoire de l'actualité*⁸³² (actualidad de la historia, historia de la actualidad); el cine recogió aquel momento introduciéndolo así en la historia, no como dato de archivo, sino como presente que se actualiza en cada proyección. Muestra imágenes de Lenin y también del pueblo, y de su sufrimiento ante los muertos; en tanto recuerda títulos ya de autores rusos como *L'Archipel du goulag (Archipiélago Gulag, Alexander Solzhenitsyn)*, o referidos a Rusia como *Les Cinq Cents Millions de la Bégum (Los quinientos millones de la Begún, Jules Verne)* y al decir *Chemins qui ne mènent nulle part*⁸³³ (Caminos que no llevan a ninguna parte) se ven imágenes de *Staroe i novoel*; son los rostros iluminados por la esperanza en la revolución, como también creyeron en ella los cineastas, impulsando la idea de *KINO PRAVDA* (cine verdad), una auténtica *TEMPÊTE SUR LE CINÉMA* (tempestad sobre el cine), como dice parafraseando el título del film de Pudovkin que aparece en pantalla. Unas promesas que se fueron deformando y rompiendo, e irónicamente, como refiriéndose a lo que quedó de aquellas ilusiones lee el título *Le Zéro (El cero y el infinito, Arthur Koestler)*⁸³⁴ y coloca la fórmula *USINE DE RÊVE* sobre la imagen de Lenin muerto. A partir de esta idea de las fábricas de sueños, se mezclan alusiones a Hollywood y a la URSS, nuevamente aparecen actrices como babilónicas y sobre la imagen de un gran estudio de la época una página de la edición francesa del libro de Ehrenburg en la que recuerda: “Sin obreros no habría cine. Sin obreros tampoco habría vida”; y la siguiente imagen de Chaplin en *City Lights* jugando a gran señor parece aludir al sarcástico texto de dicha página (“el señor director, agotado, deja caer la ceniza de su cigarro puro”)⁸³⁵.

Lleva la cuestión al plano de los problemas que tuvieron algunos directores. Se ve a Stroheim, cuya imagen se alterna con la de un cuadro de Gustave Moreau⁸³⁶ (quizá aludiendo a que como Semele también iba a ser destruido), y se escucha su voz en *La Grande Illusion*: “*Le métier qu je fais au présent me répugne. Autrefois j'étais un*

⁸³² “Actualités” es la palabra francesa para referirse a “noticiario”, Godard jugará varias veces con esta dualidad entre actualidad y noticia.

⁸³³ Título francés para la obra de Heidegger *Holzwege*, conocida en español como *Caminos de bosque*.

⁸³⁴ Esta novela describe una serie de interrogatorios sucesivos crítica duramente al aparato estalinista.

⁸³⁵ Ehrenburg, Ilya, 1972, *Fábrica de sueños* (1932), Madrid, Akal, p. 171. En este capítulo “Esta es vuestra vida” (*Voilà votre vie*) desarrolla una parodia sobre la intención de hacer películas sobre la vida de los trabajadores, cómo adornar adecuadamente el argumento para que resulte un producto rentable.

⁸³⁶ Gustave Moreau, *Jupiter y Semele* (1889-95), 213x118 óleo/ lienzo, París, Museo Gustave Moreau.

*combattant, maintenant je suis un fonctionnaire, mais c'est le seul moyen de servir à ma patrie... ”. Mientras se oyen estas palabras puede verse a Pudovkin en el taller de Kulechov, y no es extraño ya que esa situación fue común en ambas “fábricas de sueños”: creadores que se vieron obligados a pasar a ser funcionarios, empleados al servicio o del estudio o del partido; perdieron su libertad artística a fin de poder seguir haciendo cine de algún modo, como bien hace entender la variante del aforismo de Bresson que se oye decir a Godard: *ce qui a passé par le cinéma et en a conservé la marque ne peut pas entrer ailleurs* (aquel que ha pasado por el cine y ha conservado la marca no puede entrar en otro lugar)⁸³⁷.*

El cine convertido en una máquina útil para controlar los sueños en un lado y otro, propaganda y espectáculo. Insiste en repetir esos caminos que no llevan a ninguna parte, como fueron los que encontraron los campesinos hambrientos y las chicas que se vendieron como *pin-up*. Entre esas estrellas que embellecían las fachadas de las productoras estaba también la mujer de Thalberg, como recuerda Godard; sin embargo, parece confundirse, ya que la foto que muestra no es de su esposa, la ciertamente hermosa Norma Shearer⁸³⁸.

Un silencio en el que se contempla la pintura de Turner de una mujer al piano⁸³⁹, da un instante de reposo antes de que se inicie la serie siguiente, dedicada a Howard Hughes. La música de *La Sacre du printemps* de Stravinsky⁸⁴⁰ acompaña la historia de este emprendedor millonario, al que sin reparos califica de *ENFANT DE SALAUD*. Sus múltiples actividades (dueño de la RKO, productor, dueño de compañías aéreas, piloto...) quedan resumidas en *comme si Méliès avait dirigé Gallimard en même temps que la SNCF* (como si Méliès hubiera dirigido Gallimard al mismo tiempo que los ferrocarriles franceses). Todo ello se indica con referencias a películas como *Only Angels Have Wings* (por el tema de la aviación), *Citizen Kane* (el tema de la ascensión del magnate), o la producción del propio Hughes, *Scarface* (sobre cuya metralleta se lee *UNE BELLE MACHINE À ÉCRIRE* -una bella máquina de escribir- que enlaza con el rótulo anterior referido a la actitud de Hughes *JE VAIS ÉCRIRE MON NOM PARTOUT* -voy a escribir mi nombre por todas partes-); también aparecen referencias a la aviación, con el principio de *La Règle du jeu* (el aterrizaje del aviador André Jurieu), y el desfile triunfal del propio Hughes por la Quinta Avenida. Imágenes estas últimas que ya salían

⁸³⁷ Aquí Godard cambia el sentido del original que es “Lo que ha pasado por un arte y conserva su marca yano puede entrar en otro”; véase Bresson, R. (1997), *Notas sobre el cinematógrafo* (1975), *op. cit.*, p. 39.

⁸³⁸ Una confusión recogida entre otros comentarios por Daney al visitar el rodaje de *Passion*; así decía Godard de Thalberg: “Todo un tipo, un loco, guapo, rico, casado con Carole Lombard, capaz de pensar cincuenta films al año.” Véase Daney, Serge, 1998, “Petit bagage pour *Passion*” (19-abril-1982), en *Ciné-journal. Vol. I (1981-1982)*, París, Cahiers du Cinéma, p. 150. Resulta curioso que en la primera versión, no sólo no se confundía, sino que tras mostrar la foto de Norma Shearer que aquí sale al inicio, aparecía una foto de familia de Thalberg con ella y su bebé.

⁸³⁹ J. M. W. Turner, *Reunión musical en el castillo de East Cowes* (1835), 121,3x90,5 óleo sobre lienzo, Londres, Tate Britain.

⁸⁴⁰ Se trata de la 2ª escena de la 1ª parte -*Les augures printaniers (Danses des adolescentes)*- de este ballet compuesto por Stravinsky en 1913. Aunque puede considerarse que la elección de Godard obedece a cuestiones de gusto o de conveniencia rítmica para con el pasaje, habría que señalar la relación significativa que tiene esta música (un ballet inspirado en ritos paganos que trata del sacrificio de una joven que se ofrece como tributo a las fuerzas de la Naturaleza) con la serie en la que se inserta (las bellas jóvenes como víctimas del sistema/ el cine en tanto que arte en estado de infancia sacrificado en aras del negocio). Del mismo modo, la canción de Leonard Cohen incidiría en estos aspectos; su título unido a la aparición de la pintura de Ribera, parece aludir a cómo la búsqueda de la belleza en el arte a través de la imagen de la mujer termina por convertirse en una mera especulación sobre los beneficios a obtener.

en *F for Fake*, cuando Welles contaba la historia de Hughes, particularmente de su excéntrico final, completamente aislado, al que también alude Godard: *et mort comme Daniel Defoe n'a pas osé faire mourir a Robinson* (y muerto como Daniel Defoe no se atrevió hacer morir a Robinson), sugerencia reforzada con unos dibujos entre los que se ve a Jane Russell en *The Outlaw*, film dirigido por el propio Hughes. En tanto, Godard sigue introduciendo alusiones literarias como son la mención del título *Mon coeur mis à nu* (*Mi corazón al desnudo*, Charles Baudelaire), y la aparición de la portada en su edición de Gallimard de *Un captif amoureux* (*Un cautivo enamorado*, Jean Genet).

También se centra en cómo explotó a las estrellas de la RKO, consideradas como mercancías en propiedad, incentivos de ventas como meros objetos de deseo. Así se lee *ANGELS ONLY HAVE WINGS*, juego de palabras con el título del film indicativo del penoso destino al que estaban abocadas estas actrices, cuyos nombres recuerda con rótulos (*BILLIE, VIRGINIA, JANE...*). Acompañadas de un melancólico Leonard Cohen cantando *Came So Far for Beauty*⁸⁴¹ y la triste mirada de la Magdalena de Ribera⁸⁴², se pueden ver imágenes de aquellas *stars*, como Virginia Mayo levantándose de la cama en una escena de *White Heat* (que por cierto, es un film de la Warner, no de la RKO) Marlene Dietrich y Rita Hayworth. A partir de la película más conocida de ésta última, *Gilda*, establece una curiosa relación, al asociar la escena del guante a la secuencia de la quema de la anciana “bruja” de *Dies Irae* mediante un rótulo *LA SORCELLERIE À TRAVERS LES ÂGES*⁸⁴³ (La brujería a través de los tiempos). La mención de la excepcional película de Christensen lleva a pensar en todas esas acusaciones que han condenado a mujeres como brujas y en la diferencia de las “brujas” que se ven en imagen. Pero se trata también de una oposición entre cines bien distintos, y no puede dejar de chocar la canción *Put the Blame on Mame* sobre las imágenes de Dreyer, si bien se trataría de dos películas en las que la mujer asume voluntariamente la culpa frente los hombres que quedan dominados por el miedo. En este contexto también se cita otro film de Dreyer, *Ordet*, en el momento en que Johannes ha desaparecido siguiendo las palabras del versículo: “Me marchó y tendréis que buscarme, pero allá donde voy no podéis entrar”; en cierto modo podría entenderse como metáfora del cine, hacia dónde iba, pero parece remitir más bien a esa “historia oscura” de Howard Hughes, lo que se refuerza con rótulos como el título *AU COEUR DES TÉNÈBRES* (*El corazón de las tinieblas*⁸⁴⁴, Joseph Conrad) y *COMBIEN DE PUISSANCES TÉNÉBREUSES ÉTAIENT EN DROIT DE LE RÉCLAMER* (cuántos poderes tenebrosos tenían derecho a reclamarlo)⁸⁴⁵.

De una oscuridad a otra, aquella que cubrió a tantas películas y proyectos, la que cayó sobre *toutes les histoires des films qui ne se sont jamais faits* (todas las historias de los films que nunca se hicieron). Puede verse un paralelo con esa idea de la historia

⁸⁴¹ Sobre el uso de la música de Leonard Cohen en los films de Godard, véase Samocki, Jean-Marie, 2000, “Inning”, *Cinémathèque* n° 17, pp. 45-52.

⁸⁴² José de Ribera, *Magdalena penitente* (1640-41), 181x195 óleo/ lienzo. Madrid, Museo del Prado.

⁸⁴³ Título francés para *Häxan* (1922) Benjamin Christensen.

⁸⁴⁴ Este título también se relaciona con la presencia de Welles en esta serie y, sobre todo, con la siguiente referida a los films no realizados, ya que antes de hacer *Citizen Kane* el primer proyecto que Welles presentó a la RKO (y que fue rechazado) fue una adaptación de esta novela de Conrad.

⁸⁴⁵ Leutrat afirma que esta frase (que con más o menos variantes ha aparecido en varios films de Godard) procede de un libro sobre Howard Hughes (véase Leutrat, Jean-Louis; Liandrat-Guigues, Suzanne, 2004, *Godard simple comme bonjour*, París, l'Harmattan, p. 68).

del cine como “martirologio” que tenía Deleuze⁸⁴⁶; y, por otra parte, puede relacionarse con uno de los motivos que se repite con diversos matices a lo largo de los capítulos, la idea de que el verdadero cine es aquél que no puede verse, ya sean los proyectos que quedaron frustrados, los films destruidos o aquellos que se han perdido. Al tiempo, como si conectara con esta idea, se escucha una reflexión de Levinas: *je suis seul semble dire l’objet, donc pris dans une nécessité contre laquelle vous ne pouvez rien; si je ne suis que ce que je suis, je suis indestructible, étant ce que je suis et sans réserve ma solitude connaît la vôtre* (estoy solo, parece decir el objeto, por tanto, cogido en una necesidad contra la que nada podéis; si yo no soy sino aquello que soy, soy indestructible en tanto que soy y sin reserva mi soledad conoce la vuestra).

A través de un iris se ven unos negativos cortados mientras Godard va enunciando títulos significativos: *Humiliés et Offensés* (*Humillados y ofendidos*, Fiodor M. Dostoievski) como referencia a los artistas cuyo trabajo fue impedido, o bien ese *Don Quichotte* (*Don Quijote*, Miguel de Cervantes) a propósito del film que Welles nunca llegó a ultimar sobre el caballero. El primer caso que muestra es el de Eisenstein, que aparece en su mesa de montaje en una fotografía teñida de uno tono rojizo, como rojas son las letras con que se lee *LE PRÉ DE BEJIN*⁸⁴⁷ (*El prado de Bezhin*), la película que fue interrumpida por imperativo del aparato estalinista, y luego perdida en los bombardeos sobre la Mosfilm, viéndose un par de fotogramas de los que lograron sobrevivir.

En tanto se oye el inicio del segundo movimiento, *Die Abwesenheit* (la ausencia), de la Sonata para piano nº 26, op. 81a, *Los Adioses*, de Beethoven⁸⁴⁸, y una voz femenina cita a Rilke: *tous les dragons de notre vie sont peut-être des princesses...* (todos los dragones de nuestra vida son princesas que esperan sólo eso, vernos una vez hermosos y valientes. Quizá todo lo espantoso, en su más profunda base, es lo inerme, lo que quiere auxilio de nosotros)⁸⁴⁹. Repite Godard: *toutes les histoires des films qui ne se sont jamais faits*, y pasa a referirse a otro de los grandes directores, Orson Welles, cuyos proyectos quedaron en muchos casos inacabados. Por ejemplo, la adaptación de *El mercader de Venecia*, de la que sólo llegó a rodar fragmentos, de los que aparecen algunas imágenes; o la versión de *El Quijote* que no pudo terminar, a la que alude con la pintura de Daumier⁸⁵⁰ del caballero andante, a la que sigue la *Venus del espejo*⁸⁵¹, imagen sobre la que se ve a Akim Tamiroff caracterizado de Sancho Panza en aquel film. Mientras, procedente de la banda de sonido de *Él*, se escucha: “El amor surge de imprevisto, bruscamente, cuando un hombre y una mujer se encuentran y comprenden que ya no podrán separarse”.

⁸⁴⁶ “Hemos pensado que los grandes autores de cine podían ser comparados no sólo con pintores, arquitectos, músicos, sino también con pensadores. Ellos piensan con imágenes-movimiento y con imágenes-tiempo, en lugar de conceptos... Los grandes autores de cine son, únicamente, más vulnerables: impedirles realizar su obra es infinitamente más fácil. La historia del cine es un prolongado martirologio.” Véase Deleuze, Gilles, 1994, *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine I*, tercera edición, Barcelona, Paidós, p. 12. [ed. or., *L’Image-mouvement. Cinéma I*, París, Minuit, 1983]

⁸⁴⁷ Título francés para *Bezhin lug* (1935) Sergei M. Eisenstein.

⁸⁴⁸ Esta sonata la compuso Beethoven con motivo de la obligada marcha de Viena del archiduque Rodolfo, su protector y amigo, ante el avance napoleónico. De ahí que los movimientos lleven como subtítulos “los adioses-la ausencia-el retorno”; con lo que estas notas se relacionan con la idea de ese cine que se ha ido.

⁸⁴⁹ Rilke, Rainer Maria, 2001, “Carta octava”(1904), en *Cartas a un joven poeta*, Madrid, Alianza, p. 82. Esta cita también la introduciría Godard en *Allemagne Neuf Zéro*.

⁸⁵⁰ Honoré Daumier, *Don Quijote* (1868), 46x32 óleo sobre lienzo, Munich, Neue Pinakothek.

⁸⁵¹ Diego Velázquez, *La Venus del Espejo* (1649-51), 122,5x177 óleo/ lienzo, Londres, National Gallery.

Continúan imágenes de Welles, como la del asesinato de Desdémona en *The Tragedy of Othello*, muerte de la bella inocente que pudiera interpretarse como una figura de la muerte de un tipo de cine, mientras se alza el mundo del espectáculo. Aparece Welles como Otelo, escuchándose su voz en este papel, y después como mago en *F for Fake*, a la vez que se lee *IT'S ALL TRUE*, título del proyecto en Sudamérica que quedó inconcluso. Por otra parte, la referencia a la magia (a la que Welles era muy aficionado) junto a ese “todo es verdad”, parece aludir a la magia del cine de hacer todo posible, y, en otro sentido, lo que de verdad hay en las imágenes. En tanto, viene oyéndose un párrafo tomado de Sollers, que contribuye a dar un tono melancólico: *Oui, la nuit est venue, un autre monde se lève, dur, cynique, analphabète, amnésique, tournant sans raison... Étalé, mis à plat, comme si on avait supprimé la perspective, le point de fuite... Et le plus étrange c'est que les morts vivants de ce monde sont construits sur le monde d'avant... Leurs réflexions, leurs sensations sont d'avant* (Sí, la noche ha llegado, otro mundo aparece. Duro, cínico, analfabeto, amnésico, girando sin motivo... Extendido, aplanado, como si se hubiera suprimido la perspectiva, el punto de fuga... Y lo más extraño es que los muertos vivientes de este mundo se han construido sobre el mundo de antes... Sus reflejos, sus sensaciones, son de antes)⁸⁵². A la vez que se escucha esto, se ha podido oír cómo continuaba el fragmento anterior de *Él* (“Un hombre pasa al lado de mil mujeres y de pronto encuentra una que su instinto le dice que es la única; en realidad, en esa mujer cristalizan sus sueños sus ilusiones...”); Godard hace coincidir estas palabras con las imágenes del asesinato de Desdémona, haciendo así que una muerte a causa de los celos se sume a la voz del personaje de Buñuel cuyos celos derivaban en una auténtica manía persecutoria (hasta el punto de que es sabido que este film era proyectado por Lacan en su Seminario). A la luz de lo que se desarrolla posteriormente, puede decirse que al plantear que un hombre puede acabar por destruir lo que más ama, esta idea aparece como metáfora de un cine (cine como arte en estado de infancia) que habría sido una víctima inocente asfixiada por otros intereses (mercado, propaganda, etc.)⁸⁵³.

Entra la música de Puccini y un aria de *Tosca* introduce otra serie encabezada por la fotografía de Jean Renoir, a la que sigue la pintura de un palco de Renoir padre⁸⁵⁴, desde el que parecen escuchar a una cantante de Degas⁸⁵⁵ cuya imagen se alterna con una de *La Règle du jeu*, desembocando el tono trágico de la música en la imagen del fusilamiento de *Tosca*, película de 1940 de la que Renoir apenas podría rodar unos planos antes de tener que dejarla en manos de su ayudante Carl Koch ante el inminente avance de la guerra. Con el resonar de tambores del fusilamiento se lee un triple *JEAN* en pantalla. A esto sigue otra muerte, la de Cocteau atravesado por la lanza de Atenea en *Le Testament d'Orphée*, con su exclamación de espanto “*Quelle horreur!*”. Horror ante la muerte del poeta, que da paso a una fotografía de Jean Vigo acompañado de un hermoso lied de Mahler⁸⁵⁶. Al poeta maldito del cine le siguen imágenes de su

⁸⁵² Sollers, Philippe, 1985, *Mujeres*, Barcelona, Lumen, pp. 18-19. [ed. or., *Femmes*, París, Gallimard, 1983]. Texto también citado en *Éloge de l'amour*.

⁸⁵³ Como se verá más adelante, Desdémona sería una víctima inocente como lo es Juana de Arco (otra figura recurrente lo largo de los capítulos), y como lo es Eurídice, a partir de la cual se puede establecer una lectura lírica de la obra según lo que se ha dado en llamar “la metáfora de Orfeo”, que se pone especialmente de manifiesto en el 1B y el 2A, capítulos en los que me extenderé sobre ella.

⁸⁵⁴ Pierre Auguste Renoir, *El palco* (1874), 80x64 óleo sobre lienzo, Londres, Courtauld Gallery.

⁸⁵⁵ Edgar Degas, *Cantante de café-concierto* (1878), 63x50 pastel/lienzo. Cambridge, Fogg Art Museum.

⁸⁵⁶ Se trata del primero de los *Lieder eines fahrenden Gesellen*, titulado *Wenn mein Schatz Hochzeit macht* (Cuando mi amada tenga su día de boda), con lo que puede verse como alusión a *L'Atalante*, o bien como otro rasgo melancólico, ya que se refiere a la amada perdida (como perdido esta el amado cine).

obra, *L'Atalante*, mientras se oye “*Je suis l'erreur qui vit, je suis Jean...*”⁸⁵⁷, que alude a “los Jean” del cine francés, Renoir, Cocteau, Vigo y Epstein, reunidos en esta serie por Jeannot (nombre familiar de Godard y por el que se llama en *JLG / JLG*).

Se vuelve a Godard que de entre los libros de su biblioteca repite el título *Humillados y ofendidos*, aludiendo así a aquellos cuyo talento no tuvo ni el apoyo ni la comprensión que merecían, y de un modo subliminal casi, apenas entrevisto, surge por instantes la cita del Jean que faltaba, Epstein: *LA MORT NOUS FAIT SES PROMESSES PAR CINÉMATOGAPHE*⁸⁵⁸ (La muerte nos hace sus promesas a través del cinematógrafo). Epstein, del que más adelante se citan algunas de sus películas, aparece aquí en su faceta teórica con una frase que recuerda mucho a la idea que tenía Cocteau de que en el cine se puede ver a la muerte trabajando.

Continuando el repaso de estos films que quedaron en el limbo lee el título *L'École des femmes* (*La escuela de las mujeres*, Molière); sin embargo, antes de hablar del proyecto de Max Ophüls sobre esta obra, hace una digresión para decir que son precisamente las películas no acabadas las importantes. Excursus que inicia con un ejemplo propio, una imagen de *King Lear*⁸⁵⁹. El resto, considera que pueden verse en la televisión, que acaba por reunir *toutes les histoires de cul*⁸⁶⁰, y que, finalmente, eso es lo único que parece importar (lo que indica con los dibujos de Tex Avery de *Little Rural Riding Hood* y otras imágenes alusivas). Ese es el fundamento dice, apareciendo también una fotografía con Laurel y Hardy en que Hardy sostiene un gran *culotte* en alto y mira interrogativamente a las mujeres que tienen al lado; Jean-Louis Schefer al analizar esta imagen la consideraba como una de las más obscenas que conocía⁸⁶¹. En tanto, se ha visto la secuencia del metro de *Bande à part* en la que Anna Karina en el papel de Odile Monod (que no era sino el nombre de soltera de la madre de Godard) entonaba unos versos de Aragon, y así se escucha: *Le malheur au malheur ressemble / Il est profond, profond / Vous voudriez au ciel bleu croire / Je le connais ce sentiment...*⁸⁶²; tras lo que siguen unas imágenes de cine porno mudo mientras se oye decir a Godard *Adieu, ma jolie* (*Adiós, muñeca*, Raymond Chandler), lo que puede verse como una despedida, y a continuación *Bonjour tristesse* (*Buenos días tristeza*, Françoise Sagan), títulos que pueden ser indicativos de una cierta melancolía por cómo han terminado las cosas⁸⁶³.

⁸⁵⁷ “Yo soy el error viviente, yo soy Jean, que siempre ha interpretado al Viviente a pesar de sí mismo” Se trata de la voz de André Marcon interpretando el texto de Valère Novarina *Le Discours aux animaux*, (París, P.O.L., 1987). Estas palabras pueden escucharse asimismo en el 3B.

⁸⁵⁸ Epstein, Jean, 1974, “Le cinématographe dans l'Archipel” (1928), en *Écrits sur le cinéma (tome 1: 1921-1947)*, París, Seghers, p. 199.

⁸⁵⁹ Película rodada en 1987 que no llegó a ultimarse por varios problemas, haciéndose no obstante un montaje que, aunque conocido, no se estrenó en salas comerciales en Francia hasta abril-2002; este hecho de ser durante un tiempo una “película maldita” probablemente contribuyera a que sus imágenes sean frecuentemente citadas en las *Histoire(s)*.

⁸⁶⁰ Ya en *Pierrot le Fou* (1965) el personaje de Ferdinand al mirar una revista decía: “Primero fue la civilización ateniense... después la del Renacimiento... ahora vivimos en la civilización del culo.”

⁸⁶¹ Schefer, Jean-Louis, 1980, *L'Homme ordinaire du cinéma*, París, Cahiers du Cinéma/ Gallimard, p. 51.

⁸⁶² Se trata del poema de Aragon *J'entends, j'entends* al que en 1961 puso música el cantante Jean Ferrat. Para más detalles sobre aspectos musicales de *Bande à part* véase el interesante capítulo Martin, Adrian, 2004, “Recital: three lyrical interludes in Godard”, en M. Temple; J. S. Williams; M. Witt (eds.), *For Ever Godard*, Londres, Black Dog Publishing, pp. 252-271.

⁸⁶³ En la primera versión aparecía aquí un rótulo con la frase de Max Ophüls *Le bonheur n'est pas gai* (la felicidad no es alegre), que procede de su film *Le Plaisir*, y que Godard ha citado en otras ocasiones.

Retoma el comentario sobre *L'École des femmes*, para ello hace un montaje con fotografías de Max Ophüls y de los que iban a ser los protagonistas, Madeleine Ozeray y Louis Jouvet, y con imágenes de *The Girls*. Este proyecto de adaptar una obra le sirve para introducir una reflexión sobre las relaciones cine-teatro, así cita nuevamente a Bresson: *le théâtre est quelque chose de trop connu le cinématographe quelque chose de trop inconnu jusqu'ici* (El teatro es algo demasiado conocido; el cinematógrafo, algo demasiado desconocido hasta ahora)⁸⁶⁴. Unas diferencias entre ambos que se reflejan con el rótulo *NOUS PAS SONS DE L' OBJET DU THÉÂTRE À L' OBJET DU CINÉMA*. Podría verse un juego de palabras al separar “*passons*”, por lo que al ir saliendo sucesivamente el rótulo puede entenderse como “nosotros no somos el objeto del teatro”, incluso tomar esa imagen de *Ordet*, que se ve tras un cuadro de Max Ernst⁸⁶⁵, como apelación al verdadero cine, así como en referencia a la cita de Bresson que se escucha, el rótulo *HISTOIRE(S) DU CINÉMA* pasa a ser *DU CINÉMATOGAPHE*. Ahora bien, puede leerse en continuidad “nosotros pasamos del objeto del teatro al objeto del cine”, con otras alusiones al teatro como la voz de Godard salmodiando el texto de *Adieu au TNS*, y se termina por señalar que *NOUS SOMMES L' UN ET L' AUTRE* (somos lo uno y lo otro) con las imágenes de Madeleine Ozeray dispuesta a interpretar a Molière y la de Cathy O'Donnell al final de *They Live By Night*.

Este film de Ophüls se interrumpió ante el avance de la Segunda Guerra Mundial, tema sobre el que pasa a centrarse Godard, nuevamente se trata de esa *actualité de l'histoire, histoire des actualités...* pero ahora esas *histoires* son *avec des s, des SS*. El lirismo de la evocación del teatro se rompe con la entrada de una imagen de Hitler a la que se sobrepresionan las manos del director de orquesta Herbert von Karajan, y *Salon Kitty*, película ambientada en una especie de *kitsch* neonazi. Otra imagen del *fuhrer*, esta vez de uniforme y en color, y a la contra una imagen de archivo de una ciudad bajo los efectos de la guerra. El sonido recrea la confusión de la guerra, se mezcla el ruido de los aviones y las bombas, una marcha cantada por soldados alemanes, discursos franceses, y los berridos de Hitler... La invasión de Francia, que se presenta como una traición, se refleja con las imágenes de un Fernandel espantado y de los cuadros *El baño en Asnières*⁸⁶⁶ y *Tarde de domingo en la isla de la Grande Jatte*⁸⁶⁷. Al utilizar en este punto las pinturas de Seurat (idea que por ejemplo a Sollers le pareció absolutamente grandiosa⁸⁶⁸) da a entender que los franceses, en buena parte, habían permanecido petrificados y ausentes ante el avance del nazismo. Al tiempo, se leen las variaciones de unos versos de Aragon *MAI QUI FUT SANS DOULEUR / OH! MOIS DES FLORAISONS / ET JUIN POIGNARDÉ* (Mayo que fue sin dolor / ¡Oh! Mes de las floraciones / y Junio apuñalado) procedentes del poema *Les Lilas et les Roses*⁸⁶⁹, en el que recogía la impresión causada por la rendición de París.

⁸⁶⁴ Bresson, R. (1997), *Notas sobre el cinematógrafo* (1975), *op. cit.*, p. 91.

⁸⁶⁵ Max Ernst, *El Gran Bosque* (1927), 114,5x146,5 óleo sobre lienzo, Basilea, Kunstmuseum.

⁸⁶⁶ Georges Seurat, *El baño en Asnières* (1884), 201x300 óleo sobre lienzo, Londres, National Gallery.

⁸⁶⁷ Georges Seurat, *Tarde de domingo en la isla de la Grande Jatte* (1886), 205,7x305,8 óleo sobre lienzo, Chicago, Art Institute.

⁸⁶⁸ Véase la entrevista a Philippe Sollers “Il y a des fantômes plein l'écran...”, *Cahiers du Cinéma* n° 513, mayo 1997, p. 40.

⁸⁶⁹ Aragon, Louis, 1941, *Le Crève-cœur*, París, Gallimard, pp. 40-41.

Este poema, ya citado en *Le Petit Soldat* (1960), se relaciona con el profundo impacto que causó en el Godard adolescente el descubrimiento de los poemas que escribían Aragon y Éluard durante la guerra, véase cómo lo explica Godard en la entrevista “Une boucle bouclée” (1997), en Godard, J.-L. (1998), *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard. Tome 2, op. cit.*, p. 40.

La idea de Francia capturada parece verse también en esa imagen de *Metropolis* de María atrapada por el científico, y la imparable ofensiva alemana se figura a través de amenazantes imágenes de *M*, la navaja abriéndose, la búsqueda imparable del criminal que, seguidas de las de Hitler dando un discurso y sus manos en detalle, hace pensar en las masas que éstas llegaron a controlar, mostrando después las nefastas consecuencias de esto, los bombardeos y los daños a la población civil. Bajo el rótulo de *GAUMONT ACTUALITÉS* se ve la espectacular imagen de *Le Mystère des roches de Kador* en que la protagonista Suzanne se desmaya al recuperar la memoria en una proyección, seguida de una dura batalla del *Napoléon* de Abel Gance, tras lo que se lee *ÉCRAN SOUVENIR* (pantalla recuerdo). Importancia que adquiere el cine en un momento en que la radio mentía, así entre el sonido de los bombarderos dice: *trahison de la radio mais le cinéma tient parole* (traición de la radio, pero el cine mantiene la palabra)⁸⁷⁰; en tanto, se ven las masas en Nuremberg, cuyos gritos enfervorecidos son acallados por la canción de *Lili Marleen* que empieza a sonar. Godard va a resaltar el poder visionario que tiene el cine, cómo ya había anunciado la catástrofe: *parce que de Siegfried et M, le Maudit au Dictateur et à Lubitsch les films avaient été faits...* (porque de *La muerte de Sigfrido* y *M, el vampiro de Düsseldorf* a *The Great Dictator* y a Lubitsch, las películas se habían hecho...) y mientras dice esto, aparecen imágenes de *To Be or Not Be*, una película con la que Lubitsch que, si bien en clave de comedia, tras su humor elegante daba a entender más cosas de las que se querían aceptar entonces. Los rótulos subrayan *TO BE OR NOT TO BE* y su traducción al alemán *DA SEIN ODER NICHT DA SEIN* (lo que no deja de ser una referencia heideggeriana). Se trata de “Ser o no ser”, pero asimismo, de “estar o no estar”, que es lo que, según Godard, debiera haber hecho el cine, estar presente.

En este punto introduce una secuencia de *Lili Marleen* de Fassbinder, que se interrumpe con imágenes de archivo de cadáveres; mientras, la voz de Godard adquiere un tono particularmente emotivo para resaltar ese valor testimonial que debe tener la imagen: *Même rayé à mort un simple rectangle de trente-cinq millimètres sauve l'honneur de tout le réel* (incluso rayado a muerte, un simple rectángulo de treinta y cinco milímetros salva el honor de todo lo real). Una fuerza de la imagen que se ha de mantener pese a los tiempos de oscuridad, y que sigue destacando mediante un parafraseo de Baudelaire⁸⁷¹: *et si les pauvres images frappent encore, sans colère et sans haine comme le boucher, c'est que le cinéma est là, le muet avec son humble et formidable puissance de transfiguration* (y si las pobres imágenes todavía golpean, sin cólera y sin odio como el carnicero, es que el cine está ahí, el mudo con su humilde y formidable poder de transfiguración). Todo esto queda reforzado significativamente con el rótulo *DA SEIN* (ser ahí/ estar presente) que puede tomarse como nueva alusión a la ontología heideggeriana. Para terminar, hace una variación sobre un texto de Élie Faure distorsionando el sonido: *ce qui plonge dans la nuit est le retentissement de ce que submerge le silence; ce que submerge le silence prolonge dans la lumière ce qui plonge dans la nuit* (lo que se hunde en la noche es la resonancia de lo que sumerge el silencio; lo que sumerge el silencio prolonga en la luz lo que se hunde en la noche)⁸⁷².

⁸⁷⁰ Hago notar la cuestionable, o al menos matizable, afirmación de Godard, ya que fue precisamente la radio emitida desde Londres y Nueva York la que alentó y sostuvo el espíritu de la Resistencia.

⁸⁷¹ Véase Baudelaire, Charles, 1995, *L'Héautontimorouménos* (1857), en *Las flores del mal*, Madrid, Cátedra, p. 314.

⁸⁷² Véase Faure, Élie, 1991, *Historia del Arte. Tomo 4* (1909-1921), Madrid, Alianza, p. 98.

Se ha empezado a escuchar la escena final de *Les Dames du Bois de Boulogne* (1945): “*Accroche-toi à la vie... je t'aime... tu ne peux pas me quitter, tu ne peux pas partir... fais l'effort... lutte!*”; viéndose el momento en que Agnès responde: “*Je lutte*”, apenas un susurro, pero que Godard tiene por el único gesto de resistencia del cine francés. En este sentido, entremezcla esta imagen con una fotografía del héroe de la Resistencia Jean Moulin. También alude a otro film de Bresson, *Les Anges du péché* (1942), del que toma una imagen que sobrepone con la de la entrada a Auschwitz (una imagen de *Nuit et Brouillard*) al tiempo que se lee *ÉCHEC À LA GESTAPO* (jaque a la Gestapo). Sumando alusiones a la resistencia, también se escucha la grabación de un discurso de 1943 del general De Gaulle, “*L'ennemi détesté, déshonoré...*”.

A continuación, hace un montaje representativo del avance del ejército alemán sobre Francia: se ven unos tanques seguidos de la imagen del Sigfrido de *Die Nibelungen*, tras esto, un paisaje impresionista⁸⁷³, sobre el que se termina de leer el rótulo *SIEGFRIED ET LE LIMOUSIN*⁸⁷⁴; nuevamente Sigfrido sobre el que se lee *LE MONTREUR D' OMBRES*⁸⁷⁵ (el domador de sombras) y unos soldados entrando en un río que parecen hacerlo en la idílica pintura fluvial de Monet⁸⁷⁶, a la que sigue un campo de amapolas⁸⁷⁷ que se alterna con la imagen de Chaplin como Hinkel en *The Great Dictator*. Acerca de esta articulación, Bernard Eisenschitz interpreta: “Sigfrido dirigiendo los carros de combate alemanes por los paisajes del impresionismo es un collage evidente para cualquier espectador, pero es, más allá de esto, un montaje de miradas: la nueva mirada de Monet a la que mata la máquina de sueños, el siglo XX que mata al XIX”.⁸⁷⁸

Sobre una imagen de *Das Testament des Dr. Mabuse*⁸⁷⁹, en la que el psiquiatra conduce enloquecido por la inteligencia fatal de Mabuse, cuyo espectro le acompaña, se lee *MORDER SIND INTER UNS*⁸⁸⁰. Sigue la fotografía de unas prisioneras deportadas, sobre las que se lee el título del primer film de Bresson, *Les Anges du péché*, unos ángeles tras los que se puede oír parte de la banda de sonido de *To be or not to be*, desgraciadamente no era un simple chiste: “*Well, well... So, they call me Concentration Camp?*”. Unas risas que se vuelven siniestras sobre la imagen de Hitler. Campos de concentración, auténticos mataderos como indica el gesto ante la estación de Treblinka en la imagen de *Shoah*, y el rótulo *CINÉMA DU DIABLE*⁸⁸¹ (cine del diablo). Las

⁸⁷³ Claude Monet, *Los campos de amapolas de Argenteuil* (1875), 54x73.5 óleo / tela, colección privada.

⁸⁷⁴ *Siegfried et le Limousin* es una novela de Jean Giraudoux de 1922, que después adaptó para el teatro como *Siegfried* (1928), obra que puso en escena Louis Jouvet. Uno de los personajes se llamaba Forestier, como el protagonista de *Le Petit Soldat*, película en la que Anna Karina iba a ver una obra de Giraudoux.

⁸⁷⁵ Título francés para el film *Schatten* (1923) Arthur Robinson. También recuerda al título que se dio a la edición francesa de las memorias de Josef von Sternberg, *Mémoires d'un montreur d'ombres*, tituladas originalmente *Fun in a Chinese Laundry*.

⁸⁷⁶ Claude Monet, *Mañana en el Sena, cerca de Giverny* (1897), 81,38x92.7 óleo sobre lienzo, Boston, Museum of Fine Arts. La sutileza de las diferencias entre las pinturas de esta serie de Monet unido a la modificación de la imagen, hace casi imposible asegurar si es exactamente este cuadro u otro de la serie.

⁸⁷⁷ Claude Monet, *Las amapolas* (1873), 50x65 óleo sobre lienzo, París, Museo d'Orsay

⁸⁷⁸ Véase la entrevista a Bernard Eisenschitz “*Une machine à montrer l'invisible*”, *Cahiers du Cinéma* n° 529, nov. 1998, pp. 52-56.

⁸⁷⁹ Recordar que *El testamento del Dr. Mabuse* (1932-33) es la última película que Fritz Lang hizo en Alemania antes de tener que marcharse ante la irresistible ascensión de los nazis. La película retomaba al personaje de Mabuse reflejando ciertos aspectos del nazismo, y fue censurada antes de su estreno.

⁸⁸⁰ Dado que Godard sabe alemán, puede interpretarse que por razones tipográficas no ha puesto la diéresis, o bien que ha querido dejar cierta ambivalencia: así, sin diéresis sería “el muerto está entre nosotros”, y con ella, más en línea con la serie, reproduce la idea de *M*, “el asesino está entre nosotros”/ “*mörder sind unter uns*” (que es además el título de otro film alemán de 1946 dirigido por W. Staudte).

⁸⁸¹ Existe un libro de Jean Epstein llamado *Le Cinéma du diable*, (París, ed. J. Melot, 1947).

últimas notas de *Lili Marleen* acentúan la tristeza de la serie, que termina volviendo a la imagen de Hitler, tras el que una campesina alemana parece ofrecer un ramo de flores acompañada con el rótulo de *LIEBELEI*⁸⁸² (*Amoríos*).

Desde antes viene sonando el silbido de una locomotora que irrumpe en imagen y se lee *LA GUERRE EST LÀ* (la guerra está ahí) un rótulo que va a ir pautando la serie. Pese al ruido se puede oír la repetición del aforismo, *le théâtre est quelque chose de trop connu, le cinéma quelque chose de trop inconnu*, que en cierto sentido conecta con el siguiente aforismo que lee Godard: *images et sons comme des gens qui font connaissance en route et ne peuvent plus se séparer* (imágenes y sonidos como gentes que se conocen en el camino y ya no pueden separarse)⁸⁸³. Consideraciones sobre el cine que de algún modo suponen una introducción a los aspectos que siguen: qué es lo que la gente buscaba en el cine, el cine frente a lo real. En tanto se ha visto la imagen de María junto a los niños de *Metropolis*, con la que empezaban a aparecer en rótulos unos versos de Aragon: *DANS LE TROUBLE SACRÉ QU' ENFANTENT LEURS REMORDS / ILS DOUTENT DE L' AMOUR POUR AVOIR VU LA MORT*⁸⁸⁴ (en el desconcierto maldito que crean sus remordimientos / ellos dudan del amor por haber visto la muerte). Se retorna junto a la estantería de la que Godard sigue extrayendo libros como *Le Parfum de la dame en noir* (*El perfume de la dama de negro*, Gaston Leroux) o *La Nausée* (*La nausea*, Jean-Paul Sartre). Sobre una sala de teatro de Daumier⁸⁸⁵ se repite *LA GUERRE EST LÀ*, de lo que puede interpretarse que, por mucho que la guerra estuviera ahí, el público prefería ocuparse de las representaciones melodramáticas, o divertirse, como se ve en una pintura, en un café-concierto⁸⁸⁶, imágenes que se confrontan a la dureza del grabado de Goya de una pelea a garrotazos, lucha como la del rótulo que se ha podido leer *LA FICTION CONTRE LE RÉEL* (la ficción contra lo real). Pero lo real entonces cobró una urgencia que subraya la imagen de unos tanques sobre la que se lee el título del libro que viene citando de Aragon, *LE CRÈVE-COEUR* (El desconsuelo).

Introduce ahora el fragmento final de la *Psicología del cine*⁸⁸⁷ de Malraux: *Les masses aiment le mythe et le cinéma s'adresse aux masses... mais si le mythe commence à Fantômas il finit au Christ...*⁸⁸⁸ (El cine se dirige a las masas, y las masas aman al mito... la guerra bastaría para mostrárnoslo... El mito comienza en Fantomas, pero termina en Cristo... ¿Qué entendían las muchedumbres que escuchaban predicar a San Bernardo? ¿Algo distinto de lo que él decía? Tal vez, sin duda. Pero ¿cómo desestimar lo que comprendían en el instante mismo en que esa voz desconocida se hundía en lo más profundo de sus corazones?) Un mito como ese Fantasma de la Ópera encarnado por Lon Chaney, frente a la realidad de la sombra de un avión que sobrevuela. Una terrible realidad, la caída de las bombas de ese avión, bombas que sufrirían esas masas, por las que pasa a oírse la *Pasión según San Juan* de Arvo Pärt y aparece en rojo el rótulo *ECCE HOMMO*.

⁸⁸² Título de una de las primeras películas (1933) de Max Ophüls.

⁸⁸³ Bresson, R. (1997), *Notas sobre el cinematógrafo*, op. cit., p. 40.

⁸⁸⁴ Véase, Aragon, L. (1941), *Ombres*, en *Le Crève-coeur*, op. cit., p. 55.

⁸⁸⁵ Honoré Daumier, *El melodrama* (1860), 97,5x90,4 óleo sobre lienzo, Munich, Neue Pinakothek.

⁸⁸⁶ Edgar Degas, *En el café-concierto "Les Ambassadeurs"* (1875-77), 37x27 monotipo y pastel, Lyon, Museo de Bellas Artes.

⁸⁸⁷ Sobre este texto de Malraux estuvo trabajando Godard cuando preparaba las *Histoire(s)* como puede verse en Godard, J.-L. (1998), *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard. Tome 2*, op. cit., pp. 183-184.

⁸⁸⁸ Malraux, André, 2003, *Esquisse d'une psychologie du cinéma*, París, Nouveau Monde éditions, pp. 76-77. [ed. or., París, Gallimard, 1946]

En relación con esto, va a establecer Godard que, ni en films aparentemente cercanos a la vida real, *le cinématographe n'a jamais voulu faire un événement mais d'abord une vision* (el cinematógrafo no ha querido nunca hacer un suceso sino en primer lugar una visión), como una visión parece esa pintura de Goya⁸⁸⁹; y metafóricamente concluye que la pantalla *c'est la même toile blanche que la chemise du samaritain* (es la misma tela blanca que la camisa del samaritano). En tanto, repite en rótulos esta idea de que “las masas aman el mito y el cine se dirige a las masas”, que refuerza con una imagen de multitudes sacada de *Salvatore Giuliano* y una pintura *Jesús entre los niños*⁸⁹⁰ que se hace eco del tono de la metáfora. Son las muchedumbres que encuentran que *LA GUERRE EST LÀ* con su coro de ametralladoras; el terror queda recogido en las imágenes de Goya: el grito de una mujer indefensa en el leve trazo de un dibujo⁸⁹¹; la crueldad de Saturno devorando a sus hijos⁸⁹², la implacable máquina de matar actuando en *Los Fusilamientos*⁸⁹³. Siguiendo esta línea, dice que esa actualidad que captarían las nuevas cámaras ligeras para trascender *ce n'est pas sur un écran qu'on le présentera mais sur un suaire* (no es sobre una pantalla que se presentará, sino sobre un sudario)⁸⁹⁴, lo que se remarca precisamente con un grabado de Rembrandt del descendimiento⁸⁹⁵.

Un horror que ya había preluado el cine, pero no se le había querido prestar atención, así dice: *et si la mort de Puig et de Négus, la mort du Capitaine De Boïeldieu, la mort du petit lapin ont été inaudibles, c'est que la vie n'a jamais redonné aux films ce qu'elle leur avait volé*⁸⁹⁶ (y si la muerte de Puig y de Negus, la muerte del capitán De Boïeldieu, la muerte del pequeño conejo fueron inaudibles, es que la vida nunca ha devuelto a las películas aquello que les había robado). Al tiempo, se ven imágenes de *Sierra de Teruel* alternadas con caballeros de Uccello⁸⁹⁷, para concluir con: *et que l'oubli de l'extermination fait partie de l'extermination* (y que el olvido de la exterminación forma parte de la exterminación), resaltando que la memoria es una forma de resistencia.

Al colocar la imagen de Ingrid Bergman en *For Whom the Bell Tolls* detrás de las de *Sierra de Teruel* plantea una crítica visual sobre cómo tratar un mismo tema, a lo que sigue la fotografía de Gisèle Freund de Malraux mientras se escucha la voz de éste en una entrevista con Jean-Marie Drot de la que se puede entender: “*Les mythes sur*

⁸⁸⁹ Francisco de Goya, *El prendimiento de Cristo* (1798), 40.2x23.1 óleo sobre lienzo, Madrid, Prado.

⁸⁹⁰ Witold Wojtkiewicz, *Jesús entre los niños* (1908), 67x70 óleo/ lienzo, Varsovia, Museo Narodowe.

⁸⁹¹ Francisco de Goya, esbozo para el *Capricho* nº 75 *¿No hay quien nos desate?* (1797-98), dibujo, Madrid, Museo del Prado.

⁸⁹² Francisco de Goya, *Saturno devorando a sus hijos* (h. 1820-23), 140x430 óleo sobre muro pasado a lienzo, Madrid, Museo del Prado.

⁸⁹³ Francisco de Goya, *Los fusilamientos del 3 de Mayo* (h. 1814), 266x345, óleo/ lienzo. Madrid, Prado.

⁸⁹⁴ Salvando las distancias, recordar la cualidad "embalsamatoria" que atribuía Bazin a la fotografía y el cine, así decía: “... porque la fotografía no crea -como el arte- la eternidad, sino que embalsama el tiempo; se limita a sustraerlo de su propia corrupción.” Bazin, André, 2000, “Ontología de la imagen fotográfica”, en *¿Qué es el cine?*, Madrid, Rialp, p. 29. [ed. or., *Qu'est-ce que le cinéma?*, Paris, Le Cerf, 1958]

⁸⁹⁵ Rembrandt van Rijn, *El Descendimiento (a la luz de una antorcha)* (1654), 21x16.1 aguafuerte y punta seca, Amsterdam, Rembrandthuis. Dado que, normalmente existen varias estampaciones de cada plancha, tanto en este caso como en los siguientes en que se trate de alguna de las técnicas de grabado, se identificará la obra y se elegirá uno de los museos en los que se conservae una de las estampaciones.

⁸⁹⁶ En la otra versión incluía en rótulos al final del capítulo 1B la frase de Louis Delluc: *est temps que la vie rende ce qu'elle a volé au cinéma* (es tiempo de que la vida devuelva aquello que ha robado al cine).

⁸⁹⁷ Paolo Uccello, *San Jorge y el dragón* (1456), 58x63 temple/ tabla; *Batalla de San Romano Niccolo da Tolentino a la cabeza de los florentinos* (h. 1450), 183x320 temple/ tabla; Londres, National Gallery.

lesquels nous vivons sont contradictoires, nous devons les ordonner...” Es el turno de la muerte del pequeño conejo en la partida de caza de *La Règle du jeu*, que se observa en un silencio sólo roto por los gritos de von Rauffenstein llamando a De Boïeldieu en *La Grande Illusion*. Se escucha a Godard: *histoire(s) du cinéma, histoires sans parole, histoires de la nuit* (historia(s) del cine, historias sin palabras, historias de la noche); son así también historias de la desgracia que parece caer sobre el mundo con las imágenes de Hitler saludando desde un balcón junto a la de la erupción de un volcán de tono apocalíptico. Tras oírse los avisos, se ve caer al capitán De Boïeldieu bajo los disparos, y en rótulos se lee *ET DIEU ABANDONNA LES HOMMES* (y Dios abandonó a los hombres). Es el tiempo del desamparo según la idea del texto de Heidegger que Godard cita más adelante en el 1B, los hombres quedan solos y ni siquiera morirán ya como tales, abandonados al desastre que muestran esas imágenes de guerra.

La gente no había querido tomar conciencia de los problemas, no quería pensar, preferían bonitos cuentos, y se los dieron, a lo que se añade que los pocos anuncios del peligro no se quisieron ver⁸⁹⁸. Esto lo expresa poéticamente concluyendo que las gentes, gentes como las de esa tropa que se ve en imagen con rótulos que indican los años de la guerra, habían sufrido finalmente la venganza de lo real: *Presque cinquante ans que dans le noir le peuple des salles obscures brûle de l'imaginaire pour réchauffer du réel, maintenant celui-ci se venge et veut des vraies larmes et du vrai sang* (durante casi cincuenta años el pueblo de las salas oscuras quema lo imaginario para recalentar lo real, éste se venga y quiere verdaderas lágrimas y verdadera sangre).

La desgracia, que parecen preludiar el sonido nervioso de la Sonata para viola op. 25 nº 1 de Hindemith y el collar de cristal roto de *U samogo sinego morja*, tampoco los cineastas supieron evitarla, y así dice: *Les grandes réalisateurs de fiction ont été incapables de contrôler la vengeance qu'ils avaient vingt fois mise en scène* (los grandes realizadores de ficción fueron incapaces de controlar la venganza que habían puesto en escena veinte veces). Se lee *ISN'T LIFE WONDERFUL*⁸⁹⁹ (¿No es la vida maravillosa?), y se ve un ejemplo de esa puesta en escena: la pianola de *La Règle du jeu* con la *Danza Macabra* de Saint-Saëns. Aquel baile de espectros, divertimento para ociosos, se alterna ahora con la imagen de un prisionero de un campo de concentración en la enfermería, unas imágenes apenas separadas por unos años. Como tampoco distan mucho en el tiempo las imágenes que siguen de una ejecución⁹⁰⁰ y las del dulce tecnicolor de *An American in Paris* que se intercalan; la llegada de los americanos no supuso lo mismo para todos, y así se escucha el testamento que dejó Brasillach antes de ser fusilado por colaboracionista: *“l'an trente-cinq de mes années, ainsi que Villon prisonnier, comme Cervantès enchaîné, condamné comme André Chénier, devant*

⁸⁹⁸ Puede recordarse aquí lo que decía Merleau-Ponty: “Se dice que taparse los ojos para no ver un peligro es no creer en las cosas, no creer más que en el propio mundo particular; en realidad, es más bien creer que lo que es para nosotros es absolutamente, que un mundo que hemos logrado ver sin peligros carece de peligros”. Véase Merleau-Ponty, Maurice, 1970, *Lo visible y lo invisible*, Barcelona, Seix-Barral, p. 47. [ed. or., *L'oeil et l'esprit, Art de France* nº 1, ene. 1961/ París, Gallimard, 1964]

⁸⁹⁹ Título de un film de 1924 de D. W. Griffith, (título español: *La aurora de la dicha*), en que realizaba un agudo estudio realista de la pobreza, el hambre y el abatimiento del pueblo alemán de la posguerra.

⁹⁰⁰ Nótese la heterogénea combinación: esta imagen que se ha identificado como una ejecución con garrote vil de la dictadura franquista va a coincidir con esas palabras de Brasillach al que se condenó por su apoyo a otro régimen totalitario de tipo fascista.

l'heure des destinées, comme d'autres en d'autres temps, sur ces feuilles mal griffonnées, je commence mon testament..."⁹⁰¹.

Mientras, se lee un verso de Aragon como poeta de la Resistencia: *JAMAIS JE N' OUBLIERAI / LE SANG QUE PRÉFIGURE EN CARMIN LE BAISER*⁹⁰² (Jamás olvidaré la sangre que prefigura en carmín el beso). Es la sangre a la que tendrían que enfrentarse los noticiarios: *c'est le pauvre cinéma des actualités qui doit laver de tout soupçon le sang et les larmes comme on nettoie le trottoir lorsqu'il est trop tard et que l'armée a déjà tiré sur la foule* (son los pobres noticiarios los que deben lavar de toda sospecha la sangre y las lágrimas como se limpia la acera cuando es demasiado tarde y el ejército ha tirado ya sobre la multitud). La sangre de la población que cae, como la del fusilamiento que se ve en imagen, y se lee *J'ÉCRIS TON NOM* (Escribo tu nombre), el verso de Paul Éluard que pautaba su poema *Liberté*⁹⁰³.

Eliminar todo recelo de finalidad ficticia a unas lágrimas y una sangre que corren entre los civiles, una sospecha que se borrará con humildad y respeto: *ce qu'il y a de cinéma dans les actualités de la guerre, ne dit rien, il ne juge pas, jamais de gros plan, la souffrance n'est pas une star, ni l'église incendiée ni le paysage dévasté* (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*, ni la iglesia incendiada, ni el paisaje devastado). En relación aparecen la fotografía de una madre muerta con su hijo, unos aviones de combate y una montaña de cadáveres. Para, tomando el hilo del verso de Éluard, escribir el nombre del sufrimiento, el cine había de hacer tabla rasa de muchas cosas, y es en este contexto que incluye la cita del Maestro Eckhart *SEUL LA MAIN QUI EFFACE PEUT ÉCRIRE* (sólo la mano que borra puede escribir), mano que encarna la imagen de *M* (la mano que con tiza blanca marcará al asesino) y que se sigue de *LA CHOSE VRAI* (la cosa verdadera). Tras lo cual comienzan a verse imágenes de *Passazerska*, película póstuma de Andrzej Munk sobre las relaciones entre una guardiana y una prisionera de Auschwitz que Godard destaca particularmente, a las que añade otras imágenes de archivo sobre los campos; entre ellas, aparece varias veces el campo con cuervos de Van Gogh⁹⁰⁴, su angustia, presagio de muerte, entra en este montaje sobre los tiempos de la desesperanza en el que resultan disonantes las notas de *Carmen* de Bizet.

Es entonces, en tal situación extrema, que, según Godard, el cine va a tomar el relevo de los grandes artistas, dice: *l'esprit de Flaherty et celui de Epstein ont pris la relève et c'est Daumier et c'est Rembrandt avec son terrible noir et blanc* (el espíritu de Flaherty y el de Epstein han tomado el relevo y es Daumier y es Rembrandt con su terrible blanco y negro). En alusión a Epstein se lee el título de su film *COEUR FIDÈLE*⁹⁰⁵ (Corazón fiel), viéndose de éste la imagen del corazón de tiza sobre el muro. Esta capacidad de expresar el dolor es también la que reflejan esas imágenes de Margarita en la tormenta de nieve de *Faust*. Un cine que aprendería a mantener la distancia de respeto para enfrentarse a las víctimas, como en esa terrible imagen en que cubren unos cadáveres con una sábana mientras se lee *TOUS CEUX QUE LE*

⁹⁰¹ Brasillach, Robert, 1964, *Le testament d'un condamné* (1945), en *Oeuvres complètes de Robert Brasillach*, vol. IX, París, Au Club de l'Honnête Homme, p. 94. Este texto también aparece en *Éloge de l'amour*, véase Godard, Jean-Luc, 2001, *Éloge de l'amour. Phrases*, París, P.O.L., pp. 37-38.

⁹⁰² Aragon, L. (1941), *Les lilas et les roses*, en *Le Crève-cœur*, op. cit., p. 40.

⁹⁰³ Véase Éluard, Paul, 1942, *Liberté*, en *Poésie et Vérité*, Neuchâtel, éd. de la Baconnière, pp. 13-18.

⁹⁰⁴ Vincent Van Gogh, *Campo de trigo con cuervos* (1890), 50x103 óleo sobre lienzo, Amsterdam, Museo Van Gogh.

⁹⁰⁵ Título de un film de Jean Epstein (1923).

*PRINTEMPS DANS SES PLIS A GARDÉS*⁹⁰⁶ (todos los que la primavera ha guardado entre sus pliegues), leve variante de un verso de Aragon que se enlaza con el verso anterior, “*jamais, je n'oublierai*”. Al tiempo, procedente de la banda de sonido de *To Be or Not To Be*, se escucha un fragmento del monólogo de Shylock: “*If you prick us, do we not bleed? If you tickle us, do we not laugh? If you poison us, do we not die?*”

Los brillantes colores de un desnudo de Nicolas de Staël⁹⁰⁷ suponen también una alusión a la tricolor y se lee *BON POUR LA LÉGENDE*⁹⁰⁸ (bueno para la leyenda), otro de los versos de Aragon en la época de la guerra, mientras las grises imágenes de la orquesta de presos de *Passazerska* traen las notas del adagio del Concierto para violín BWV 1042 de Bach y se asoma el autorretrato de un asombrado Rembrandt⁹⁰⁹. En este encuentro con la pintura parece que se vea una esperanza, que figura un amanecer de Monet⁹¹⁰, y así dice Godard: *et c'est parce que cette fois, et cette fois seulement, le seul art qui ait été véritablement populaire retrouve la peinture, c'est à dire l'art, c'est à dire, ce qui renaît dans ce qui a été brûlé* (y es porque esta vez, y solamente esta vez, el único arte que fuera verdaderamente popular encuentra la pintura, es decir el arte, es decir, aquello que renace de lo que se ha quemado). Evocación de la famosa fórmula de Malraux mientras continúan las imágenes de *Passazerska* y la idea de renacimiento se refleja en la felicidad de una Virgen de Grünewald⁹¹¹, y la de destrucción en la imagen de una cabeza degollada de Caravaggio⁹¹².

Esta capacidad de resurgir, esta fuerza del arte, es lo que hace que algunas obras queden indelebles en la memoria, de lo que va a poner ejemplos destacados. Primero se va a referir al *Guernica*, pintura que sin embargo no muestra, (quizá siguiendo el principio del montaje de Bresson según el cual no debían emplearse imágenes demasiado determinantes y no susceptibles de transformación al ensamblarse), y hace un montaje expresivo de ella mediante otra pintura de Picasso⁹¹³, imágenes de un bombardeo y de *Nosferatu*. A continuación dice Godard: *on a oublié Valentin Feldman, le jeune philosophe fusillé en quarante-trois, mais qui ne se souvient au moins d'un prisonnier c'est à dire de Goya* (se ha olvidado a Valentin Feldman, el joven filósofo fusilado en el cuarenta y tres, pero quién no se acuerda al menos de un prisionero, es decir de Goya); asociación que refleja con la imagen de archivo de unos jóvenes judíos ahorcados por los nazis en Minsk en 1941, seguida del dibujo de Goya de un prisionero⁹¹⁴, leyéndose cruelmente *BON VOYAGE*⁹¹⁵.

⁹⁰⁶ Aragon, L. (1941), *Les lilas et les roses*, en *Le Crève-cœur*, op. cit., p. 40.

⁹⁰⁷ Nicolas de Staël, *Nu couché bleu* (1955), 114x162 óleo sobre lienzo, colección privada.

Sobre el interés de Godard por este pintor véase Shafto, Sally, 1999, "Saut dans le vide. Godard et le peintre", *Cinémathèque* n° 16, pp. 92-107.

⁹⁰⁸ Aragon, L. (1941), *La valse des vingt ans*, en *Le Crève-cœur*, op. cit., p. 25.

⁹⁰⁹ Rembrandt van Rijn, *Autorretrato con boca abierta* (1630), 5.1x4.6 aguafuerte, Amsterdam, Rembrandthuis.

⁹¹⁰ Claude Monet, *Impresión sol amaneciendo* (1872), 48x63 óleo sobre lienzo, París, Museo Marmottan.

⁹¹¹ Matthias Grünewald, *Alegoría de la Natividad* (1515), 265x304 óleo/ tabla, Colmar, Museo Unterlinden.

⁹¹² Caravaggio, *Salomé con la cabeza del Bautista* (1607), 91,5x 107 óleo sobre lienzo, Londres, National Gallery.

⁹¹³ Pablo Picasso, *El salvamento* (1932), 130x97 óleo sobre tela, Basilea, Fundación Beyeler.

⁹¹⁴ Francisco de Goya, *Prisionero* (1810-20), dibujo, Madrid, Museo del Prado.

⁹¹⁵ Una vez más, el rótulo puede entenderse como el título de un film, en este caso es uno de los dos cortometrajes de propaganda que hizo Hitchcock en 1944 para el Ministerio de Información británico.

Este “*bon voyage*” trae el grabado del mismo título de Goya⁹¹⁶. Serán estos monstruos que aúllan en la noche los que lleven a otro horror, el de unas imágenes tomadas a la apertura del campo de Dachau. Entre ellas, van a aparecer las de *A Place in the Sun*, película de George Stevens de 1951, que Godard cree que expresa un profundo sentimiento de felicidad⁹¹⁷. Un montaje que puede resultar sorprendente⁹¹⁸ y que obedece a la reflexión que plantea en ese momento: *et si George Stevens n'avait utilisé le premier film en seize en couleurs à Auschwitz et Ravensbrück, jamais, sans doute, le bonheur d'Elizabeth Taylor n'aurait trouvé une place au soleil* (y si George Stevens no hubiera utilizado la primera película de dieciséis en color en Auschwitz y Ravensbrück, jamás, sin duda, la felicidad de Elizabeth Taylor habría encontrado un lugar en el sol). Muestra entonces algunas de las espeluznantes imágenes en color de *D-Day to Berlin*, obedeciendo a la relación que Godard cree que existe entre el hecho de que Stevens hubiera rodado esas imágenes con que después los planos de Elizabeth Taylor irradian una felicidad sombría⁹¹⁹. En relación con lo que venía planteando dice: *trente-neuf quarante quatre, martyre et résurrection du documentaire* (treinta y nueve cuarenta y cuatro, martirio y resurrección del documental). En tanto surge un detalle del *Noli me tangere* de Giotto⁹²⁰, que queda en sobreimpresión con una imagen de *A Place in the Sun*, con los protagonistas tomando el sol; al aparecer girada la pintura, María Magdalena casi parece bajar del cielo como un ángel que extiende los brazos, convirtiéndose en eco del movimiento de Elizabeth Taylor que Godard ralentiza, mientras se escucha *ô quelle merveille que de pouvoir regarder ce qu'on ne voit pas, ô doux miracle de nos yeux aveugles* (¡oh! qué maravilla poder mirar aquello que no se ve, ¡oh! dulce milagro de nuestros ojos ciegos)⁹²¹. Una frase que se relaciona con esa resurrección del documental, la posibilidad de ver aquello de lo que no se ha sido testigo, o también puede tomarse como la mirada a una felicidad que ya no era posible.

De este remanso pasa a un comentario de orden mucho más práctico enlazando con la frase que cerraba la *Psicología del cine* de Malraux, *à part ça le cinéma est une industrie*⁹²² (aparte de esto, el cine es una industria). Aspecto industrial del cine al que también afectó, y considerablemente, la guerra: *et si la première guerre mondiale avait permis au cinéma américain de ruiner le cinéma français, avec la naissance de la télévision, la deuxième lui permettra de financer, c'est à dire de ruiner, tous les cinémas d'Europe* (y si la primera guerra mundial había permitido al cine americano arruinar el

⁹¹⁶ Francisco de Goya, *Capricho* nº 64 - *Buen Viage* (1799), 21.9x15.2 aguafuerte, aguainta bruñida y buril, Madrid, Biblioteca Nacional.

⁹¹⁷ Véase el diálogo entre Jean-Luc Godard y Serge Daney (1988), “Godard fait des histoires”, en Godard. J.-L. (1998), *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard. Tome 2, op. cit.*, p. 172.

⁹¹⁸ Sobre esto véase Wright, Alan, 2000, “Elizabeth Taylor at Auschwitz: JLG and the real object of montage”, en M. Temple; J.S. Williams (eds.), *The Cinema Alone. Essays on the Work of Jean-Luc Godard 1985-2000*, Amsterdam, Amsterdam University Press, pp. 51-60.

⁹¹⁹ Véase el diálogo entre Jean-Luc Godard y Serge Daney (1988), “Godard fait des histoires”, en Godard. J.-L. (1998), *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard. Tome 2, op. cit.*, p. 172.

⁹²⁰ Giotto di Bondone, *Noli me tangere –Resurrección* (1304-06), 200x185 fresco, Padua, capilla Scrovegni. Respecto al giro de la pintura, una idea que no es excepcional en el arte contemporáneo, si bien parece responder a seguir el movimiento de la actriz, quizá se deba a que Godard recordara el Giotto (*La resurrección de Lázaro*) que sale invertido (a fin de mostrar los valores escultóricos de su pintura) en los libros de arte de Malraux. Véase Malraux, André, 1948, *La Création artistique*, Ginebra, Skira, p. 89.

⁹²¹ Se trata de una variante de la cita de Georges Bernanos que, vía *Journal d'un curé de campagne* de Bresson, Godard empleara en *Nouvelle Vague*; literalmente: “*ô merveille, qu'on puisse ainsi faire présent de ce qu'on ne possède pas soi-même, ô doux miracle de nos mains vides*” (¡oh! qué maravilla que pueda darse aquello que no se posee uno mismo, ¡oh! dulce milagro de nuestras manos vacías) Véase Bernanos, Georges, 1965, *Le Journal d'un curé de campagne*, París, Plon, p. 188. [ed. or., París, Plon, 1936]

⁹²² Malraux, A. (2003), *Esquisse d'une psychologie du cinéma* (1946), *op. cit.*, p. 77.

cine francés, con el nacimiento de la televisión, la segunda le permitirá financiar, es decir echar a perder, todas las cinematografías de Europa). Esta invasión del cine americano queda reflejada primero viéndose sobre un muchacho con la bandera estadounidense la imagen del protagonista de *The Birth of a Nation*, un rabioso “Pequeño Coronel”, futuro fundador del Ku Kux Klan, y después, con imágenes de *The Searchers*, la entrada en el poblado indio a lo que sigue el encuentro de John Wayne con Debbie⁹²³, leyéndose, quizá con cierta ironía, *HEARTH OF HUMANITY*⁹²⁴ (Hogar de la Humanidad). Éste era el título de un film del que muestra a continuación unas dramáticas imágenes en que un malvado arrojando a un bebé por la ventana, sobre ellas se lee *END LOSUNG*⁹²⁵. El final de los cines europeos queda figurado mediante el luminoso Sigfrido atravesado por una lanza en *Die Nibelungen*, cuya muerte a traición aparece un instante en sobreimpresión con la imagen de Giulietta Massina, que parece así espantada por lo que sucede.

Mantiene esta imagen de Giulietta Massina en *La strada* y sobreimpresiona el final de *Germania anno zero*, los últimos instantes de Edmund quedan ralentizados⁹²⁶ acentuando así su desolación; al tiempo cita Godard a Wittgenstein: *est-ce que tu as deux mains? demande l'aveugle. Mais ce n'est pas en regardant que je m'en assure. Oui, pourquoi faire confiance à mes yeux si j'en suis à douter? Oui, pourquoi n'est-ce pas mes yeux que je vais vérifier en regardant si je vois mes deux mains?* (¿Tienes dos manos? pregunta el ciego. Pero no me aseguro de ello mirándomelas. ¿Por qué confiar en mis ojos si dudo de tal cosa? Sí, ¿por qué habría de poner a prueba mis ojos mirando si lo que veo son dos manos?)⁹²⁷. Dudas sobre la certeza de la mirada, que en este contexto parecen aludir a aquella Europa que no podía creer lo que veían sus ojos, la desesperanza en la que se ve a Edmund saltar al vacío. Sin embargo, cabe señalar que, pese al tono en que termina el capítulo, para reflejar el hundimiento y el dolor de Europa, utiliza imágenes de dos films significativos de ese cine italiano, al que en el 3A rendirá homenaje como único cine de resistencia.

Reaparece por un instante la imagen de las tropas americanas y, mientras vuelven a escucharse unas notas de la sonata *Los adioses*, se pasa a ver a Max Linder, al que Godard atribuye como últimas palabras las del rótulo *AU SECOURS!*⁹²⁸ (¡socorro!) antes de su trágica muerte⁹²⁹. Al tiempo, una voz femenina habla de otro final, la muerte por el gas Zyklon B y, como imagen de cierre en este ámbito, la de la desesperación de Jean Dasté en *L'Atalante*, buscando bajo las aguas la imagen del ser amado.

⁹²³ Cabe señalar que el título francés para esta película es *La Prisonnière du désert* (La prisionera del desierto), por lo que se podría ver como una manera de aludir a que el cine europeo quedaba así preso, o bien que, como Natalie Wood, ser liberado por los americanos suponía pasar a depender de ellos.

⁹²⁴ Título de un film de 1918 de Allen Holubar. Película norteamericana del final de la primera guerra mundial al que acaba de referirse, momento en que se hicieron varios films sobre la guerra; esta en concreto era una especie de variante de *Hearts of the World* de Griffith. La escena que muestra le valió a Stroheim ganarse ya entonces el apelativo de “*the man you loved to hate*”.

⁹²⁵ Sin diéresis sería “pérdida final”, pero se diría más bien que nuevamente haya sido omitida, ya que con ella remite a la terrible fórmula “solución final”, lo que parece se ajusta mejor a la serie.

⁹²⁶ Sobre Godard y el uso de las ralentizaciones, véase Païni, Dominique, 2000, “La main qui ralentit”, *Cinémathèque* n° 18, pp. 10-21.

⁹²⁷ Wittgenstein, Ludwig, 2000, *Sobre la certeza* (1950-51), Barcelona, Gedisa, p. 18c. [ed. or., *Über Gewissheit*, Oxford, Basil Blackwell, 1969]

⁹²⁸ Se trata también del título de un film de Abel Gance de 1924 en que trabajó Max Linder.

⁹²⁹ A la muerte de Max Linder también se refiere Godard en *2x50 ans de cinéma français* (1995).

CAPÍTULO 1B

UNE HISTOIRE SEULE

Comenta Godard que si tenía algún plan prefijado, era el nombre de las ocho emisiones, así explica: “El primer episodio, *Toutes les histoires*, mostraría que el cine enseguida se apoderó de todo. Después he mostrado que su forma de hacer era muy solitaria, es el episodio que he llamado *Une histoire seule*”.⁹³⁰ Soledad del cine y soledad de la historia, tal y como se dice en el capítulo. Un título que también parece referirse a esa historia, la verdadera historia del cine que estaba por hacer; y esta historia no puede pasar sino por remontarse al origen, interrogarse por el punto de partida. No se trata de hacer sin más hacer una referencia canónica a la primera proyección de los Lumière, sino que es una cuestión mucho más compleja y que puede recordar al concepto de origen que planteara Walter Benjamin⁹³¹.

⁹³⁰ Entrevista de Alain Bergala a Godard (1997), véase “Une boucle bouclée”, en Godard, J.-L. (1998), *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard. Tome 2, op. cit.*, p. 16.

⁹³¹ “El origen, aún siendo una categoría plenamente histórica, no tiene nada que ver con la génesis. Por ‘origen’ no se entiende el llegar a ser de lo que ha surgido, sino lo que está surgiendo del llegar a ser y del pasar. El origen se localiza en el flujo del devenir como un remolino que engulle en su ritmo el material relativo a la génesis. Lo originario no se da nunca a conocer en el modo de existencia bruto y manifiesto de lo fáctico, y su ritmo se revela solamente a un enfoque doble que lo reconoce como restauración, como rehabilitación, por un lado, y justamente debido a ello, como algo imperfecto y sin terminar, por otro.” Véase Benjamin, Walter, 1990, *El origen del drama barroco alemán* (1928), Madrid, Taurus, p. 28.

El capítulo se abre con una página del libro de Beckett *L'Image*⁹³² (La imagen), un texto breve sobre la formación de una imagen, tras lo que se lee *COGITO ERGO VIDEO* (pienso luego veo), variante de la afirmación cartesiana que asocia visión y pensamiento, y de la que se desprende una relación entre el mundo de las ideas y el de las imágenes. De un modo paralelo al 1A, el 1B queda encabezado por dos aforismos de Bresson. Mientras se alterna un fotograma de *Bezhin lug* con el exotismo de Gauguin⁹³³, Godard enuncia: *sois sûr d'avoir épuisé tout ce qui se communique par l'immobilité et le silence* (Asegúrate de haber agotado todo lo que se comunica por la inmovilidad y el silencio)⁹³⁴; principio que llama a la supresión de elementos superfluos, así como a un mayor control de los medios de que se dispongan. Comienzan a escucharse los siniestros graznidos procedentes de *The Birds*⁹³⁵, y retoma la variación que hacía en el 1A: *ce qui a passé par le cinéma et en a conservé la marque ne peut pas aller ailleurs* (lo que ha pasado por el cine y ha conservado la marca no puede entrar en otro lugar)⁹³⁶.

En tanto, ha aparecido la imagen de una pareja con un proyector procedente del film de Ingmar Bergman *Fängelse*, y que se convertirá en *leitmotiv* del capítulo. Esta imagen se puede asociar a la idea de Godard de hacen falta dos para trabajar⁹³⁷. Sobre esta imagen se lee *L'ANGE* (el ángel), lo que rima con la posterior imagen de *Le Crime de M. Lange* y, en relación con lo que sigue, también podría entenderse como una alusión al ángel de la historia según lo describiera Benjamin⁹³⁸. Mientras se oye *mais d'autre deuil je me tais, et ainsi commence* (pero de otro duelo me callo, y así comienza), se suceden las imágenes de *Moonfleet*, *Le Crime de M. Lange*, *Der Müde Tod*, y un *western* se alterna con un vistoso dibujo, quizá una princesa frente a esa malvada vieja de *Snow White*. Al tiempo que sale ese “*commence*” dice Godard: *mais pour moi, d'abord la mienne, mon histoire; et qu'est-ce que j'ai à faire avec tout ça, toute cette clarté, toute cette obscurité... parfois le soir...* (mas para mí, en primer lugar la mía, mi historia; y qué es lo que tengo que hacer con todo eso, toda esa claridad, toda esa oscuridad... a veces a la tarde...). Se plantea qué hacer con todas las luces y las

⁹³² Véase Beckett, Samuel, 1988, *L'Image* (1956 en inglés, 1ª ed. en francés 1958), París, Minuit.

⁹³³ Paul Gauguin, *Pastorales tahitianas* (1892), 87.5x113.7 óleo/ lienzo, San Petersburgo, Hermitage.

⁹³⁴ Bresson, R. (1997), *Notas sobre el cinematógrafo*, op. cit., p. 28

⁹³⁵ Unos sonidos que Godard utilizó por primera vez en *Puissance de la parole* (1988)

⁹³⁶ Véase Bresson, R. (1997), *Notas sobre el cinematógrafo*, op. cit., p. 39.

⁹³⁷ En numerosas ocasiones Godard ha destacado que los componentes de la *Nouvelle Vague* formaban un grupo que al discutir habitualmente sobre cine se enriquecían mutuamente, y que después él trabajó con Gorin, para finalmente asociarse a Anne-Marie Miéville; así dice: “La gente no tiene necesidad de discutir sus proyectos y sus ideas. Yo sí lo necesito. Si no tuviera esta relación afectiva con Anne-Marie Miéville, tendría necesidad de alguien, de un socio que no dudara en hablar de un plano”. Entrevista con Thierry Jousse (*Cahiers du Cinéma* n° 472, oct. 1993), véase “La loi de la gravitation”, en Godard, J.-L. (1998), *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard. Tome 2*, op. cit., p. 279. También puede relacionarse con el principio de Simone Weil que rige la obra de Godard, la unión del amor y el trabajo.

⁹³⁸ “Hay un cuadro de Klee que se titula *Angelus Novus*. Se ve en él un ángel al parecer en el momento de alejarse de algo sobre lo cual clava la mirada. Tiene los ojos desencajados, la boca abierta y las alas tendidas. El ángel de la historia debe tener ese aspecto. Su cara está vuelta hacia el pasado. En lo que para nosotros aparece como una cadena de acontecimientos, él ve una catástrofe única, que acumula sin cesar ruina sobre ruina y se la arroja a sus pies. El ángel quisiera detenerse, despertar a los muertos y recomponer lo despedazado. Pero una tormenta descendiende del Paraíso y se arremolina en sus alas y es tan fuerte que el ángel no puede plegarlas. Esta tempestad lo arrastra irresistiblemente hacia el futuro, al cual vuelve la espalda, mientras el cúmulo de ruinas sube ante él al cielo. Tal tempestad es lo que llamamos progreso”. Benjamin, Walter, 1982, “Tesis de Filosofía de la Historia” (1940), en *Discursos interrumpidos I*, Madrid, Taurus, p. 183.

sombras que son la materia del cine, cómo hacer una historia del cine que para Godard no es sino su propia historia, la que le ha permitido encontrar su lugar en el mundo⁹³⁹.

Irrumpe la música de Bernard Herrmann para *Psycho* y aparece la imagen de *Ruby Gentry* de un hombre herido a la que sigue el enigmático rostro de una mujer de Picasso lo que da paso a la doble dedicatoria de este capítulo: *POUR JOHN CASSAVETES*, al tiempo que se ve tras una cámara a este cineasta por el que Godard ha reconocido su admiración; y *POUR GLAUBER ROCHA*, el más célebre director del *Cinema Novo* brasileño, al que se ve en una imagen de *Vent d'Est*.

Vuelve la imagen de *Fängelse*, tras la que se produce una larga sobreimpresión entre imágenes de *Stromboli* y *Week-end*, como si el descanso de Ingrid Bergman quedara ensombrecido por el incendio de un mundo infernal; si antes era princesa y bruja, ahora sueño y pesadilla, “toda esa claridad, toda esa oscuridad”. Retoma Godard la palabra: *parfois le soir, quelqu'un chuchote dans ma chambre, je ferme la télévision, mais le chuchotement continue, est-ce le vent ou mes ancêtres...* (a veces a la tarde, alguien susurra en mi habitación, apago la televisión, pero el murmullo continúa, ¿es el viento o mis ancestros?). De este modo parece aludir al murmullo de la inspiración tal y como pudieran entenderlo los surrealistas⁹⁴⁰ o Blanchot⁹⁴¹, como un leve susurro que acompaña al poeta. De ahí ese *histoire de la solitude, solitude de la histoire* (historia de la soledad, soledad de la historia), que refleja sacando por separado a la pareja de *Fängelse*, y también separadamente *UNE HISTOIRE / SEULE*. Soledad del poeta en su tarea de hacer la historia de otros creadores que también se vieron solos; esos ancestros de los que vendría ese murmullo que, mediante la continuidad de referencias (imágenes y rótulos), se convierte en viento, el de la imagen de Joris Ivens en *Une histoire de vent*, el de la tempestad incontenible contra la que se ve luchar a Lillian Gish en *The Wind*, a lo que sigue una imagen del film que destaca en rótulo, *WRITTEN ON THE WIND*⁹⁴² (*Escrito sobre el viento*), tras la que se ve a Vivien Leigh, con lo que remarca el título que se lee, *GONE WITH THE WIND*⁹⁴³ (*Lo que el viento se llevó*).

Fugazmente aparece la imagen de Heurtebise en *Orphée* y Godard explica que este actor que allí hacía de chofer, François Périer, tendría después un papel en su film *Une place sur la terre*, donde diría lo anterior (“*parfois le soir...mes ancêtres*”). Por otra parte, comienza a escucharse la banda de sonido del film de Cocteau del que apenas se ve una imagen de Jean Marais enfrentándose al espejo en sobreimpresión con la de Vivien Leigh; se escucha a Orfeo discutir con La Muerte: “*-J'ai le droit d'exiger des explications. / -Vous avez tous les droits cher monsieur, aussi je les ai tous. Nous*

⁹³⁹ Tal y como dice: “Si no existiera el cine, no sabría que tengo una historia propia... le debía eso al cine” Véase el diálogo entre Jean-Luc Godard y Serge Daney (1988), “Godard fait des histoires”, en Godard. J.-L. (1998), *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard. Tome 2, op. cit.*, p. 161.

⁹⁴⁰ Por ejemplo, se puede ver en los manifiestos: “Confiad en la naturaleza inagotable del murmullo”. Breton, André, 1995, “Primer Manifiesto” (1924), en *Manifiestos del Surrealismo*, sexta edición, Barcelona, Labor, p. 50.

⁹⁴¹ Para Blanchot es un murmullo incesante que incluso surgiría tras la muerte del último escritor. “Una vez oído, no puede dejar de serlo, y como nunca se oye de verdad, como escapa a la audición, escapa también a toda distracción, tanto más presente cuanto que se alejan de él: el retumbar, por anticipación, de lo que no se ha dicho y no se dirá nunca... un leve murmullo, insistente, indiferente, que sin duda es el mismo para todos, que no tiene secreto y que, sin embargo, aísla a cada uno, lo separa de los otros, del mundo y de sí mismo.” Blanchot, Maurice, 2005, *El libro por venir*, Madrid, Trotta, pp. 256-257. [ed. or., *Le Livre à venir*, París, Gallimard, 1959]

⁹⁴² Título de un film de Douglas Sirk (1956).

⁹⁴³ Título del conocido film de Victor Fleming (1939).

sommes quittés. / -Arretez cette musique!... Il y a dans la chambre à côté un mort et les hommes qui l'ont tué... Je vous répète et exige... / -Je vous exige de ne toucher pas cette radio... / (radio)-Ecoutez: les miroirs devraient réfléchir davantage...” Introduce con esta cita el motivo de Orfeo, una metáfora que recorre las *Histoire(s)* y que es esencial para entenderlas⁹⁴⁴; aquí el poeta en los infiernos reclama el respeto debido a los muertos, como la obra de Godard supone un homenaje a un cine que ya ha muerto, un monumento para honrar la memoria de los grandes maestros.

Mientras suena el principio del tercer movimiento de la Sinfonía *Mathis der Maler*⁹⁴⁵ de Paul Hindemith, se pregunta nuevamente qué hacer con toda esa claridad y toda esa oscuridad. Arranca la máquina de escribir mientras se ve la imagen de *Alenka*, un camión que avanza alejándose del horizonte, y se lee *LE CINÉMA / LA TERRE*⁹⁴⁶, coincidiendo quizá con la idea de Godard de que el cine es un espacio, y que la verdadera historia del cine es como un territorio inexplorado⁹⁴⁷ en el que ahora parece se va a adentrar. La noche en que un hombre enciende un cigarrillo (una imagen de *Déetective*) es el marco para que lea títulos como *Ainsi parlait Zarathoustra* (*Así habló Zarathustra*, Friedrich Nietzsche) o *Les Voix du silence* (*Las voces del silencio*, André Malraux). Tal y como se decía en este último libro, parece que empieza el diálogo con los grandes muertos, y así la imagen de un cigarrillo que se enciende se funde con una de las velas de *Der Müde Tod*.

Para emprender esta historia en soledad habrá que preguntarse cómo eran las cosas al principio y cómo fueron variando: *le cinéma projetait et les hommes ont vu que le monde était là, un monde encore presque sans histoire, mais un monde qui raconte... mais pour au lieu de l'incertitude installer l'idée et la sensation, les deux grandes histoires ont été le sex et la mort* (el cine proyectaba y los hombres han creído que el mundo estaba allí, un mundo casi aún sin historia, pero un mundo que cuenta... más para instalar en lugar de la incertidumbre la idea y la sensación, las dos grandes historias han sido el sexo y la muerte). La afirmación de que se impusieron estas dos historias es una idea que Godard dice haber tomado de un libro de François Jacob⁹⁴⁸. Si la muerte puede verse en la imagen que asoma de *Ivan Grozny* con el zar enfermo, nada puede plasmar mejor esta doble polaridad que la dramática secuencia final de *Duel in the Sun*, una pasión tal que lleva a la destrucción mutua de los amantes (tras su último beso se leerá *KISS ME DEADLY*⁹⁴⁹). Una pasión que también lleva a realizar ese último

⁹⁴⁴ Sobre la metáfora de Orfeo en las *Histoire(s)*, véase Aumont, Jacques, 1999, *Amnésies. Fictions du cinéma d'après Jean-Luc Godard*, París, P.O.L., pp. 33-66.

⁹⁴⁵ Tras la llegada al poder de los nazis en 1933, Hindemith toma opción estética por destacar la moral y el humanismo, contexto en el que decide escribir una ópera sobre el pintor Matthias Grünewald. Primero compone esta sinfonía de tres movimientos, en correspondencia con los tres paneles del altar de Issenheim. El tercero sería un condensado de la ópera; respondiendo este inicio a la primera sección de aquella, una visión de San Antonio rodeado de monstruos y figuras, que en la ópera serían las dudas de Mathis sobre la pintura. Sobre el uso que hace Godard de la música de Hindemith y otros compositores del siglo XX, véase Jullier, Laurent, 2004, “JLG / ECM”, en M. Temple; J. S. Williams; M. Witt (eds.), *For Ever Godard, op. cit.*, pp. 272-287.

⁹⁴⁶ Título francés para *Zemlja* (1930) Alexandr Dovjenko.

⁹⁴⁷ “De hecho, la historia del cine, si se quisiera hacer, sería como un territorio completamente desconocido, que está perdido no sé sabe dónde; y debería ser la cosa más simple, ya que no se trata más que de imágenes, como un álbum de fotos”. Véase Godard, Jean-Luc, 1980, *Introducción a una verdadera historia del cine*, Madrid, Alphaville, p. 27.

⁹⁴⁸ Véase Jacob, François, 1977, *La lógica de lo viviente*, Barcelona, Laia, p. 334. [ed. or., *La logique du vivant, une histoire de l'héritage*, París, Gallimard, 1970]

⁹⁴⁹ Título de un film de Robert Aldrich (1955).

esfuerzo por morir junto al amado: se ve caer a Jennifer Jones al tiempo que suenan los acordes del Cuarteto nº 5 de Béla Bartók y se arrastra acompañada por la voz de Leonard Cohen con la canción *The Ballad of the Absent Mare*, un tono melancólico que se ve interrumpido al volver la música de Herrmann. En este contexto va a introducir Godard la idea de redención que late en las *Histoire(s)* y que se resume en una frase tomada de San Pablo (*Carta a los corintios*), en este caso algo variada, tal y como se lee en los rótulos: *L'IMAGE VIENDRA OH! TEMPS DE LA RÉSURRECTION* (La Imagen vendrá ¡oh! tiempo de la Resurrección). Pequeño juego con la fonética francesa⁹⁵⁰ que, unido a que la palabra “résurrection” aparece velada, parece expresar un anhelo más que una seguridad.

Este planteamiento de las historias de sexo y muerte se asocia a la temática que Godard da en llamar “*fatale beauté*” (fatal belleza), la fatalidad de la belleza que conduce a la violencia y la muerte, un motivo presente no sólo en el capítulo así denominado sino en toda la obra. Así pues, a continuación pasa a desarrollar otro aspecto de esa relación belleza-muerte, el de la máscara y el maquillaje, y ante la imagen algo fúnebre de Doña Mariana de Austria⁹⁵¹, repite ahora el título *Le Parfum de la dame en noir* (*El perfume de la dama de negro*, Gaston Leroux). Se ven girar las bobinas y sale una fotografía de la escultural Lee Miller⁹⁵², sobre la que se lee *EXPLOSANTE FIXE*, uno de los atributos que los surrealistas daban a la belleza⁹⁵³. Una fórmula con la que aludir a que tras la belleza late siempre un peligro mortal, como dice, *des histoires de beauté, en somme* (historias de la belleza, en suma). Si Baudelaire hacía su elogio del maquillaje⁹⁵⁴, Godard, al contrario, establece una línea de asociación cargada de valores negativos (cosméticos, máscaras, mentira, muerte), a la que también dice que pertenece el cine: *dans le fond le cinéma ne fais pas partie de l'industrie des communications, ni de celle du spectacle, mais de l'industrie des cosmétiques, de l'industrie des masques* (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). El juego de las apariencias, al que parece referirse con ese título *La Princesse de Clèves* (*La princesa de Clèves*, Madame de Lafayette) y la cortesana del cuadro⁹⁵⁵, y que puede llevar a una *OSSESSIONE* (Obsesión) como la del film de este título, que es también una historia de pasión, mentira y muerte. Los cosméticos y los artistas en las imágenes de los ya casi ancianos Chaplin y Buster Keaton maquillándose en *Limelight* para actuar una vez más. Y ante la imagen de *Angèle* asustada con su hija, termina de explicar: industria de las máscaras *qui n'est elle-même qu'une mince succursale de celle du mensonge* (que no es en sí misma sino una pequeña sucursal de la de la mentira); mentiras como las que se cruzaban en *Elena et les hommes* que se ve en imagen. Pero aún no ha terminado y se lee *UNE INDUSTRIE DE LA MORT* (una industria de la

⁹⁵⁰ Se pronuncia igual que *au temps de la Résurrection* / en el tiempo de la Resurrección.

⁹⁵¹ Diego Velázquez, *Doña Mariana de Austria* (1652), 231x131 óleo/ lienzo, Madrid, Museo del Prado.

⁹⁵² Lee Miller fue modelo, musa surrealista (fotografiada por Man Ray, estatua en *Le Sang d'un poète*) y una notable fotógrafa; en la Segunda Guerra Mundial fue reportera de Vogue, siguió la entrada de las tropas americanas, siendo testigo con su cámara de la apertura del campo de Dachau y en Munich sacó fotos de la antigua casa de Hitler, en este sentido podría representar a la bella frente al horror y la bestia.

⁹⁵³ Decía Breton: “La belleza convulsiva será erótico-velada, explosivo fija, mágico circunstancial o no será.” Véase Breton, André, 2000, *El amor loco* (1937), Madrid, Alianza, p. 30. [ed. or., *L'Amour fou*, París, Galimard, 1937]

⁹⁵⁴ Véase Baudelaire, Charles, 1996, “Elogio del maquillaje” (*El pintor de la vida moderna*, 1863), en *Salones y otros escritos sobre arte*, Madrid, Visor, pp. 383-385.

⁹⁵⁵ Escuela de Fontainebleau, *Gabrielle d'Estrès y su hermana* (h. 1565), 96x125 óleo sobre madera. París, Museo del Louvre.

muerte), al tiempo que, por el montaje, parece que sea directamente Hitchcock quien deje desnuda a Tippi Hedren en *Marnie*. Comienza a escucharse la voz de Jean Renoir diciendo que sólo hay verdades relativas, y, junto con varias fotografías suyas, salen imágenes que pueden entenderse alusivas a este mundo de mentiras (así *Ball of Fire*) y apariencias (las de los musicales, como *Gigi*, película de la que se oye la canción *The night they invented champagne*). Un contexto en el que introduce su película *Prénom Carmen*, encarnación violenta de esa idea de “*fatale beauté*”, y se escucha nuevamente el texto del 1A *oui, la nuit est venue, un autre monde se lève...*

Tras este bullicio, se retorna a la seriedad con una sentencia de tono sartreano que puede leerse *L'HISTOIRE PAS CELUI QUI LA RACONTE* (La Historia, no el que la cuenta), lo que no deja de relacionarse con la posterior reconsideración de la política de los autores; gravedad que mantiene Godard al decir: *c'est par là qu'il revient au spectacle, on ne peut pas expliquer autrement que le cinéma en héritant de la photographie a toujours voulu faire plus vrai que la vie* (es por eso que vuelve al espectáculo, no se puede explicar de otro modo que el cine como heredero de la fotografía ha querido siempre ser más verdadero que la vida). Establece una conexión con la fotografía que seguirá desarrollando, pero antes se intercala la alusión a otro arte, la pintura, así se ve un autorretrato de Cézanne⁹⁵⁶ y después uno de sus paisajes mientras se escucha: *un tableau tel qu'on puisse le mettre dans la cellule d'un condamné à isolement perpétuel sans que ce soit un atrocité, au contraire*⁹⁵⁷ (un cuadro tal que podría colocarse en la celda de un condenado a aislamiento perpetuo sin que fuera una atrocidad, al contrario). A la vista de esto, para comenzar a definir qué sea el cine, del que dice no es: *ni un art ni une technique* (ni un arte ni una técnica), y, al tiempo que se repite distorsionada la idea de querer ser más verdadero que la vida, se ve una imagen de *Tabu* y otra de Murnau rodando.

Siguiendo el hilo de la verdad y la falsedad pasa a referirse a Sacha Guitry, al que se ve en varias imágenes mientras se escucha su voz; el actor, escritor y director es uno de los cuatro escritores cineastas (Marguerite Duras, Jean Cocteau, Marcel Pagnol y Sacha Guitry) tan apreciados por Godard. Se lee el título de una de sus películas *LE ROMAN DE UN TRICHEUR* (La historia de un tramposo), y Godard hace referencia a la última, *Assassins et Voleurs*. A continuación, introduce una variación sobre unos versos de Brecht: *bientôt, chaque matin il n'aura plus besoin d'aller au marché où l'on vend des mensonges; bientôt, il ne se rangera plus tout joyeux du côté des vendeurs* (muy pronto, cada mañana ya no tendrá necesidad de ir al mercado donde venden las mentiras; muy pronto no se pondrá ya más en la cola de los vendedores todo contento)⁹⁵⁸. Aparece mientras una foto de Bertolt Brecht, al cual, según lo anterior, ya ni siquiera le quedará el recurso de tener que vender su talento junto a las piscinas de Beverly Hills (porque el cine se acaba), y sobre la foto aparece un rótulo con *LE PAUVRE B. B.*⁹⁵⁹ en alusión al título de uno de sus poemas, y también se lee *JE FAIS DES BIJOUX POUR LES PAUVRES* (yo hago joyas para los pobres). No es esta la primera vez que Godard cita ese mercado de las mentiras, ni que lo asocia a la muerte

⁹⁵⁶ Paul Cézanne, *Autorretrato* (1862-64), 44x37 óleo sobre lienzo, colección particular; *El gran pino* (1890-95), 89x70 óleo sobre lienzo, São Paulo, Museo de Arte.

⁹⁵⁷ Esta cita Godard la atribuye a Cézanne, si bien puede encontrarse tal cual entre los textos de Simone Weil; véase Weil, Simone, 2001, *La gravedad y la gracia* (1934-43), Madrid, Trotta, p. 182. [ed. or., *La Pesanteur et la Grâce*, Paris, Plon, 1947]. En la primera versión sobre la pintura de Cézanne se leía en rótulos una de las ideas del pintor: *PRENDRE LA NATURE TOUTE ENTIÈRE*.

⁹⁵⁸ Brecht, Bertolt, 2001, *Elegías de Hollywood* (1942), en *Más de cien poemas*, Madrid, Hiperión, p. 287.

⁹⁵⁹ Brecht, B. (2001), *Del pobre B. B.* (1927), en *Más de cien poemas*, op. cit., p. 59.

del cine ya que, como explica: *j'ai enregistré cette phrase de Brecht et j'ai demandé à Fritz Lang de la dire à Brigitte Bardot et j'ai appelé le film Le Mépris* (grabé esta frase de Brecht y le pedí a Fritz Lang que se la dijera a Brigitte Bardot y llamé a la película *Le Mépris*)⁹⁶⁰. Al tiempo se ha escuchado nuevamente el aforismo de Bresson “*sois sûr d'avoir épuisé...*”, y cuando dice el título del film, *Le Mépris*, el ruido de un accidente lleva al que tenía lugar en éste. Sobre esa imagen de *Fängelse*, que recorre el capítulo significando el trabajo del cine, coloca la del coche destrozado con el cuerpo de Brigitte Bardot. Sobre estas dos imágenes deja fijo el rótulo *HISTOIRE(S) DU CINÉMA*, y en este complejo plano van pasando las palabras siguientes: *LES ACTES* (los hechos), *LES HEURES* (las horas), *LES ACTEURS* (los actores) *DE L'HISTOIRE* (de la historia)⁹⁶¹. Mientras, Godard enuncia títulos como *Histoire des siècles futures*⁹⁶² (Historia de los siglos futuros, Jack London), o *Le Diable au corps* (*El diablo en el cuerpo*, Raymond Radiguet), que parece aludir directamente a Brigitte Bardot, de quien se ven varias imágenes que se alternan con una foto de George Sanders en lo que sería un particular saludo al leerse *BON, DIT IL* (buenas, dice él) y *SOIR, DIT ELLE* (tardes, dice ella). En tanto, se viene escuchando parte de la banda de sonido de *Le Mépris*, el carácter de mujer objeto que mostraba un desnudo de la actriz se subraya al oír: “*Je ne dis rien parce que je n'ai rien à dire*”.

Un pausado fragmento de la música de Herrmann para *Psycho* enmarca el final de *Le Mépris*, que queda en sobreimpresión con el Godard actual, que parece contemplar el magnífico plano de entonces⁹⁶³. El rodaje de esa *Odisea* lleva a un retorno al origen, así aparece el rótulo *NAISSANCE DU CINÉMA* (nacimiento del cine) y se suceden nombres relacionados con su inicio: *REYNAUD, DEMENY, MUYBRIDGE, JANSSEN, CROS, EDISON*. Se escucha un aforismo de Bresson, una máxima rigurosa a seguir en el montaje: *si une image regardée à part exprime nettement quelque chose, si elle comporte une interprétation, elle ne se transformera pas au contact d'autres images, les autres images n'auront aucun pouvoir sur elle et elle n'aura aucun pouvoir sur les autres image; ni action ni réaction, elle est définitive et inutilisable dans le système du cinématographe* (si una imagen, contemplada aparte, expresa algo con claridad, si comporta una interpretación, no se transformará al contacto con otras imágenes; ni acción ni reacción, es definitiva e inutilizable en el sistema del cinematógrafo)⁹⁶⁴. Aparece la bella secuencia de *The Magnificent Ambersons* en que George y Lucy suben la escalera como si remontaran el tiempo, hasta los comienzos, desde los que parecen observarles, a través de una imagen intercalada, los hermanos Lumière que parecen sonreír ante la belleza que finalmente se pudo crear con su

⁹⁶⁰ El interés de Godard por Brecht no se limita a *Le Mépris*, sino que se encuentran varias referencias a éste, por ejemplo en *La Chinoise* o en *Tout va bien*.

⁹⁶¹ A este respecto recordar el comentario que hacía Deleuze: “Se ve conducido (Marx) a una idea, que más bien indica que desarrolla, idea esencialmente “teatral”: en tanto que la historia es un teatro, la repetición, lo trágico y lo cómico en la repetición, forman una condición del movimiento, bajo el cual los “actores” o los “protagonistas” producen en la historia algo efectivamente nuevo”. Véase Deleuze, Gilles, 2002, *Diferencia y repetición*, Buenos Aires, Amorrortu, p. 34. [ed. or., *Difference et Répétition*, París, P.U.F., 1968] Esta concepción teatral, en Godard pasa a ser cinematográfica.

⁹⁶² Cabe decir que se trata de una recopilación de textos de Jack London que en 1976 fue editada en Suiza con ilustraciones del cineasta, apreciado por Godard, Jacques Rozier.

⁹⁶³ Si se quiere entrar en detalles, el propio Godard, una vez que había encuadrado la escena, figuró en ella haciendo de ayudante de Fritz Lang, es el que lleva un sombrero; de tal modo que, entre otras cosas, este plano es también una imagen de esa filiación a los grandes maestros.

⁹⁶⁴ Bresson, R. (1997), *Notas sobre el cinematógrafo*, op. cit., p. 21. El aforismo termina añadiendo “Un sistema no lo regula todo. Es el comienzo de algo”, el principio a partir del cual desarrollar un arte propio.

invento⁹⁶⁵; y asimismo, parece contemplarles también Stroheim del que se intercala una fotografía en la que sale con su cámara; vuelta al origen acompañado de los fantasmas y también los monstruos, que introduce por medio de un grabado de Goya.

Sigue con los Lumière: *l'histoire de deux frères, ils auraient pu s'appeler abat-jour, mais ils s'appelaient Lumière* (la historia de dos hermanos, ellos habrían podido llamarse pantalla, pero ellos se llamaban "Luz")⁹⁶⁶, y si éstos trabajaban con una sola bobina, después siempre se ha trabajado con dos, una que se llena y una que se vacía, recordando también que casualmente estas dos bobinas en el vídeo se denominan de forma similar a la dialéctica hegeliana maestra y esclava. Una dualidad que le lleva a reflejar con imágenes su idea de que se necesitan dos para trabajar; empieza por los hermanos Lumière y se lee *TOI/ MOI* (tú/ yo), y sobre el rostro de Greta Garbo duplicado en un espejo se lee *SANS AVENIR* (sin futuro), el pronóstico que se dio al cine. Sigue la pareja de *Fängelse* y un beso del cine mudo; tras leerse *LOUISIANA STORY*⁹⁶⁷, se ve a Flaherty trabajar con su mujer en un montaje, de lo que pasa a los amantes enfrentados de *The Lady from Shanghai*, recordando por último con *ô mon Karl, ô ma Rosa*, a Karl Liebknecht y Rosa Luxemburgo. Mientras, se ve la imagen de una chica procedente de *Ici et Ailleurs* y a Buster Keaton, triste quizá por ese *SANS AVENIR* que se vuelve a leer, en este caso sobre unas bobinas.

Triste como las lágrimas del ángel de Giotto⁹⁶⁸ sobre el que se lee *BON DIT-IL*, a lo que respondería un *SOIR DIT-ELLE* sobre el rostro de la Santa Irene de La Tour⁹⁶⁹. En tanto se escucha, procedente de la banda de sonido de *Une place sur la terre* (lo que es indicado por Godard), la voz de François Périer decir: *c'est parce qu'une dernière fois la nuit rassemble ses forces pour vaincre la lumière, mais c'est dans le dos que la lumière va frapper la nuit* (es porque una última vez la noche reúne sus fuerzas por vencer a la luz, mas es en la espalda que la luz va a golpear a la noche). Una referencia a *La muerte de Virgilio* de Broch que parece acentuarse con los rótulos: del angelito a *L'ANGE EXTERMINATEUR* (El ángel exterminador)⁹⁷⁰ y *TERRE SANS PAIN* (Tierra sin pan)⁹⁷¹ coincidiendo con que Godard enuncia el título de su propio film (*Une place sur la terre*), si éste podía entenderse como que Godard había encontrado su lugar en la tierra, en el territorio del cine, éste puede ser también un espacio árido.

La historia del cine es también la *HISTOIRE DE LA PROJECTION* (historia de la proyección), rótulo que se lee y partiendo de cual explica Godard: *que le cinéma n'est une industrie de l'évasion que parce qu'il est d'abord le seul lieu où la mémoire est esclave* (el cine no es una industria de la evasión sino porque es primero el único lugar donde la memoria es esclava), aludiendo así a lo que ha dicho antes sobre el nombre de

⁹⁶⁵ De esta manera, Godard parece poner en imágenes lo que sobre Welles escribiera hace años, cuando dijera: "Seamos malditos si olvidamos por un instante que ha sido el único junto con Griffith, uno en el mudo y otro en el sonoro, que ha puesto en marcha aquel maravilloso trencito eléctrico en el que no creían los Lumière. Todos, siempre, le deberemos todo". Véase Godard, J.-L. (1998), "Orson Welles" (*Cahiers du Cinéma* n° 150-151, dic. 1963/ene. 1964), en *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard. Tome 1, op. cit.*, p. 251.

⁹⁶⁶ En *2x50 ans de cinéma français* (1995) Godard hace más comentarios sobre el nombre de los Lumière.

⁹⁶⁷ Título de un film de Robert Flaherty (1948).

⁹⁶⁸ Giotto di Bondone, *Llanto sobre Cristo muerto* (1304-06), 200x185 fresco, Padua, Capilla Scrovegni.

⁹⁶⁹ Georges de La Tour, *San Sebastián atendido por Santa Irene* (1649), 167x131 óleo sobre lienzo, París, Museo del Louvre.

⁹⁷⁰ Recordar que es el título de una película de Buñuel, *El ángel exterminador* (1963).

⁹⁷¹ Título por el que también se conoce el film *Las Hurdes* (1932) Luis Buñuel.

las bobinas. Enlaza con el rótulo *LES ESCLAVES DU DÉSIR* (los esclavos del deseo) sobre las imágenes de la carrera de una pareja procedentes de *I Confess*, lo que lleva a una imagen de *Pickpocket* sobre la que se lee *LA LOI DU SILENCE*⁹⁷² (La ley del silencio) y *L'ENFER EST À LUI*⁹⁷³ (El infierno es suyo). Procedente de la banda de sonido de *Soigne ta droite* se escucha la cita de *La muerte de Virgilio: et d'abord très doux, comme si on ne voulait pas l'effrayer, le chuchotement que l'homme a déjà perçu il y a longtemps, ô si longtemps bien avant que l'homme existe, le chuchotement recommence* (y primero muy dulcemente, como si no le quisiera asustar, el murmullo que el hombre ha percibido ya hace tiempo, tanto tiempo, bien antes de que el hombre exista, el murmullo comienza de nuevo)⁹⁷⁴.

Ese murmullo, ese susurro al poeta, que viene de los antepasados y aún más lejos, coincide con una imagen de gran lirismo, la barca de *Glomdalsbruden*, a la que se asocian los rótulos: *LA POURSUITE DE BONHEUR* (La búsqueda de la felicidad) y *VOYAGE SANS RETOUR*⁹⁷⁵ (Viaje sin retorno); mientras, se puede oír el diálogo más conocido de *Johnny Guitar*⁹⁷⁶: “*Tell me something nice / Sure, what do you want to hear? / Lie to me. Tell me all these years away you've waited, tell me... / All these years I've waited. / Tell me you'd have died if I hadn't come back. / I would have died if you hadn't come back. / Tell me you still love me like I love you. / I still love you like you love me.*” Si a esto se suma el rótulo *SAUVE QUI PEUT LA VIE*⁹⁷⁷ (Salve quien pueda la vida), podría aventurarse una interpretación de tipo personal, entendiendo los distintos elementos referidos a Godard: sería uno de esos poetas que escuchan el murmullo; que se vincula con el pasado (de donde viene el murmullo, los que ya lo escucharon) ligándose mediante citas a los que tiene por grandes maestros (Bresson, Dreyer, Nicholas Ray); que si verdaderamente se percibe ese murmullo se inicia un viaje que no tiene marcha atrás; y así su propia relación con el cine, (rechazo, separación, reencuentro) que refleja ese diálogo (por más que se hubiera apartado de la industria y experimentado, *Sauve qui peut (la vie)* suponía el retorno de Godard a hacer un cine que tanto ama), una emotiva expresión de ese binomio amor-trabajo.

Aparece Henri Langlois junto a un proyector, y suena la canción de Leonard Cohen *If it be your will*. Langlois, que no sólo de preocupó de que se conservara el cine, sino que trató de que se conociera y se amara; “el hombre del proyector” al que parece referirse con el rótulo *L'HOMME À LA CAMÉRA*⁹⁷⁸ (El hombre de la cámara), film del que se ve una imagen, con la que hace una bella sobreimpresión con el principio de *Johnny Guitar*. Con esa canción, parece que se subraya la idea de que Godard sigue con esta obra el deseo de Langlois.

De este tono lírico se pasa a ver a un Godard con aire de preocupación que toma de la estantería más libros, *Jacques le fataliste (Jacques el Fatalista, Denis Diderot)*, y

⁹⁷² Título francés para *I Confess* (1953) Alfred Hitchcock. Con este rótulo se refiere, pues, a las imágenes anteriores, y quizá también sea una ambigua referencia al film de Bresson.

⁹⁷³ Título francés para *White Heat* (1949) Raoul Walsh.

⁹⁷⁴ Véase Broch, Hermann, 2000, *La muerte de Virgilio*, Madrid, Alianza, p. 219. [ed. or., *Der Tod des Vergil*, Nueva York, Pantheon, 1945]

⁹⁷⁵ Título francés para *One Way Passage* (1932) Tay Garnett.

⁹⁷⁶ Además de defender el cine de Nicholas Ray en sus críticas, Godard, hizo de este diálogo en concreto una versión en *Le Petit soldat* (1960), para luego citarlo literalmente como aquí en *JLG/JLG* (1994).

⁹⁷⁷ Recordar que es el título del film de Godard, *Sauve qui peut (la vie)* (1979), que marcó su vuelta a los 35mm después de haber pasado varios años dedicado fundamentalmente al vídeo.

⁹⁷⁸ Título francés para *Celovek s Kinoapparatom* (1929) Dziga Vertov.

Candide (Cándido, Voltaire). Se aborda ahora la cuestión de la "fatalidad" que habría de pesar sobre el cine desde sus orígenes, y así los rótulos *NAISSANCE DE L'EXTERIEUR* (nacimiento del exterior) y *NAISSANCE DU CLICHÉ* (nacimiento del cliché) son seguidos de *L'OMBRE DE UNE DOUTE*⁹⁷⁹ (La sombra de una duda).

Recuerda Godard insistentemente la condición de heredero de la fotografía que tiene el cine, y aparece una foto de Émile Zola en una ocupación menos conocida que la literaria (de la que se sacan páginas de sus libros), dedicado a su aparato fotográfico. Ahora bien, esta herencia hay que matizarla: *le cinéma n'héritait pas seulement de ses droits à reproduire une partie du réel, mais surtout de ses devoirs, et s'il hérita de Zola, par exemple, ce fut pas de L'Assommoir ni de La Bête humaine, mais d'abord d'un album de famille, c'est à dire de Proust et de Manet* (el cine no heredaba sólo sus derechos a reproducir una parte de lo real, sino sobre todo sus deberes, y si heredó de Zola, por ejemplo, no fue de *La taberna* ni de *La bestia humana*, sino en primer lugar de un álbum de familia, es decir, de Proust y de Manet). En torno a esta afirmación se enlazan imágenes como la del film de Renoir *La Bête humaine* (subrayada al hacer aparecer el título en palabras), a la que siguen las del film que señala el rótulo, *BONJOUR TRISTESSE*⁹⁸⁰, con lo que quizá indique también la tristeza de causada por cargar con esos deberes. Se ve otra de las fotografías de Zola, con su familia en Médan, y a Catherine Hessling caracterizada para *Nana*; este título de Zola aparece en rótulos y se le suma *AU BONHEUR DES DAMES* (*La felicidad de las damas*, Émile Zola). Esta idea del "álbum de familia" es una cuestión que Godard ya se planteara hace tiempo⁹⁸¹, y que aquí muestra mediante la anterior cita de Preminger y unos cuadros de Manet⁹⁸²; sobre éstos parece que deja caer "la sombra de una duda" ya que vuelve a aparecer la imagen de Zola fotógrafo y un rótulo con *FAUX TOGRAPHE*⁹⁸³, juego de palabras que ya hiciera el pintor Degas⁹⁸⁴.

Tras esto se lee *J'ACCUSE* (Yo acuso)⁹⁸⁵, uno de los textos más célebres de Zola cuyo título tiene aquí una intención ambigua, y da paso a la siguiente reflexión: *pour aller du début a la fin de ce livre immense avec quoi les hommes ont violé désespérément la nature pour y semer la puissance de leur fiction, pour aller de Giotto a Matisse, et de Madame de Lafayette à Faulkner, il faudra cinq fois moins de temps qu'il en a fallu à la première locomotive pour qu'elle devienne le TGV* (para ir del

⁹⁷⁹ Título francés para *Shadow of a Doubt* (1943) Alfred Hitchcock.

⁹⁸⁰ Adaptación al cine de la novela homónima de Françoise Sagan dirigida por Otto Preminger en 1958.

⁹⁸¹ El propio Godard lo explica: "Mi primer artículo en *Arts* fue *Du côté de chez Manet...* estaba ligado a Proust y Albertine. En ese artículo establecía una conexión entre Manet y Preminger en relación con la modernidad del cine..." Entrevista de Alain Bergala a Godard (1997), véase "Une boucle bouclée", en Godard, J.-L. (1998), *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard. Tome 2, op. cit.*, pp. 17-18.

⁹⁸² Edouard Manet, *El licor de ciruela* (1878), 73.6x50.2 óleo sobre lienzo, Washington, National Gallery of Art; *Pareja en barca* (1874), 97.2x130.2 óleo sobre lienzo, Nueva York, Metropolitan Museum of Art.

⁹⁸³ Juego de palabras intraducible: pone el adjetivo "faux" (falso), pero, sin embargo, al leerlo, fonéticamente es muy parecido a "photographe" (fotógrafo). De manera similar el historiador de la fotografía Clément Chéroux ha desarrollado la idea de *fautographie*, así su libro *Fautographie: petite histoire de l'erreur photographique* (Ed. Yellow Now, 2002).

⁹⁸⁴ Jean Renoir en el libro que escribiera sobre su padre contaba esta anécdota, según la cual, un día que estaba conversando Degas y Nadar, éste último trató de demostrar la superioridad de la fotografía sobre la pintura en cuanto al parecido, y como culminación de sus argumentos añadió: "Por otra parte, también soy un pintor." A lo que Degas respondió: "*Va donc, eh, faux artiste, faux peintre, faux... tographe!*". Véase Renoir, Jean, 2002, *Pierre-Auguste Renoir, mon père*, París, Gallimard, p. 192. [ed. or., París, Hachette, 1962]

⁹⁸⁵ También es el título de un film de Abel Gance sobre la Gran Guerra, *J'Accuse* (1919), del que muestra una imagen a continuación.

principio al final de este libro inmenso con que los hombres han violado desesperadamente la naturaleza para sembrar el poder de su ficción, para ir de Giotto a Matisse, y de Madame de Lafayette a Faulkner, se necesitará cinco veces menos de tiempo del que le ha hecho falta a la primera locomotora llegar a ser el TGV). Un principio al que debe referirse con ese rótulo de *AU PARADIS PERDU*⁹⁸⁶ (Al paraíso perdido), y un rápido recorrido que resume en superposiciones (de un soldado dormido sacado de *La Resurrección* de Giotto sobre unos brillantes colores como pudieran ser los de Matisse, y de páginas con textos de los escritores citados), para terminar con la alusión a esa locomotora mediante diversas imágenes de estaciones entre las que intercala imágenes de archivo de los trenes al infierno de los campos de exterminio. Pero, sin duda, el tren por excelencia para el cine siempre será el primero, *L'Arrivée d'un train en gare de La Ciotat*. Una llegada de la que hace un montaje acelerado, con el que entran las notas de Honegger para otra locomotora, el movimiento sinfónico *Pacific 231*⁹⁸⁷, al que superpone unos instantes el Cuarteto nº 5 de Bartók incrementando con él la sensación de urgencia, contexto ferroviario que completa con el título *LA ROUE*⁹⁸⁸ (*La rueda*).

Una llegada que, podría decirse, toma de modo metafórico como una “Buena Nueva” en la cual pide que se crea; creer en un cine que nació en un fin de siglo en que se hablaba de la muerte de Dios y de la religión. En este sentido va a introducir una cita de Wittgenstein⁹⁸⁹ a la que antepone “el cine” variando su significado; así repite insistentemente: *le cinéma, comme le christianisme, ne se fonde pas sur une vérité historique, il nous donne un récit...* (el cine, como el cristianismo, no se funda sobre una verdad histórica, nos da un relato). Un cine que figura con las imágenes de *Fängelse* y la de la portada del libro de Beckett *L'Image*, y que alterna con otras de sentido religioso como *La Huida a Egipto* de Giotto⁹⁹⁰ y la de *Giovanna d'Arco al rogo* de Rossellini, para pasar a un negro sobre el que destaca en rojo *I CONFESS*⁹⁹¹ (Yo confieso).

Si la llegada del cine como un avance imparable que venía con la técnica se representa con el tren, la mujer junto a la vía de la imagen de *Sur les rails* parece atender su llegada. Continúa Godard con Wittgenstein: *une histoire, et nous dit: maintenant crois; non pas accorde à ce récit, à cette histoire, la foi qui convient de l'histoire, mais crois qu'il arrive; et ce peut être que le résultat de toute une vie. Tu as là un récit, ne te comporte pas avec lui comme envers les autres récits historiques -wie zu einer anderen historischen Nachricht-, donne-lui une place toute autre dans ta vie* (una historia y nos dice: ¡ahora cree! No estés de acuerdo con este relato, con esta historia, con la fe que conviene a la Historia, pero cree que llega; y es quizá el resultado de toda una vida. Aquí tienes un relato, no te comportes con él como con otros relatos históricos –(repetido en alemán)- ¡Dale un lugar completamente distinto en tu vida!). De tal modo apela a una recepción emocional, más cerca de la fe que del análisis, y sobre la imagen

⁹⁸⁶ Puede señalarse que existe un film de Abel Gance titulado *Le Paradis perdu* (1939).

⁹⁸⁷ Apasionado de los trenes, Honegger compone en 1924 *Pacific 231* (la *Pacific* era un modelo común de locomotora). A partir de esta música Jean Mitry realizaría en 1949 el homónimo film experimental, siguiendo el movimiento de esta locomotora. Por otra parte en 1922 Abel Gance le pide a Honegger que escriba música para *La Roue* (como luego también le encargaría la de *Napoléon*).

⁹⁸⁸ Título de un film de Abel Gance (1922), drama en torno a la vida de trabajadores del tren.

⁹⁸⁹ Variante sobre un aforismo de Wittgenstein de 1937, éste puede encontrarse en Wittgenstein, Ludwig, 1995, *Aforismos. Cultura y valor*, Madrid, Espasa-Calpe, p. 77.

⁹⁹⁰ Giotto di Bondone, *La Huida a Egipto* (1304-1306), 200x185 fresco, Padua, Capilla Scrovegni.

⁹⁹¹ Título original del film de Hitchcock de 1953 en el que la intriga se mezclaba con asuntos religiosos.

de *Die Spinnen* añade otra vez, ahora en alemán: *laß sie eine ganze andere Stelle in deinem Leben einnehmen* (Déjale que tome en tu vida un lugar absolutamente distinto).

Tras esto, se impone una pausa para recapitular los distintos aspectos que viene destacando, es por ello que inicia las series de *LE CINÉMA / LE REDITES / REDITES LE* (el cine/ lo vuelve a decir/ vuelva a decirlo)⁹⁹² al tiempo que nuevamente se escucha el tercer movimiento de la Sinfonía *Mathis der Maler* de Hindemith.

La primera de estas series está marcada por la cita de San Pablo, que va saliendo en rótulos: *L'IMAGE / VIENDRA / OH! TEMPS / OH! TEMPS*; mientras, se suceden imágenes como la de *La mano* de Giacometti⁹⁹³, la de *Le Procès de Jeanne d'Arc*, de *Ordet* y la secuencia del corte del ojo de *Un Chien Andalou*, que da paso a que se inscriba la frase entera, *LA IMAGE VIENDRA AU TEMPS DE LA RÉSURRECTION* (La imagen vendrá en el tiempo de la resurrección)⁹⁹⁴. Esta vez la fórmula aparece por completo, una esperanza que se acompaña de imágenes profundamente significativas, como el detalle de la visión de Daniel⁹⁹⁵; siguen otros motivos más sombríos como la pintura de Caravaggio⁹⁹⁶ con la cabeza de Goliat cortada (que no era sino el retrato del artista) y la cabeza abierta de una lección de anatomía de Rembrandt⁹⁹⁷, para concluir con el ojo finalmente cortado de *Un chien andalou*. Las imágenes no sólo acompañan sino que dan matices a tan exaltada promesa; redención sí, pero es necesario la firmeza (como Jeanne presa), la fe (como en *Ordet*, donde conduce al milagro), y, sobre todo, el sacrificio: ha de ser muerte y resurrección, destruir lo viejo y corrupto para que surja algo nuevo, es así la navaja que corta la mirada anquilosada para que venga la imagen, como en esa visión a Daniel.

En segundo lugar recuerda que el cine es *UNE INDUSTRIE DE L'ÉVASION* (una industria de la evasión). En esta ocasión sobreimpresiona y alterna las imágenes de la muchacha anhelante en el umbral en la escena del sueño de *Fängelse*, y la de *Marnie*, cuando ésta furiosa cambia las flores rojas por un ramo blanco. Mientras, se lee: *LE LIEU SEUL OÙ LA MÉMOIRE EST ESCLAVE* (el único lugar en que la memoria es esclava), lo que se relaciona con lo dicho sobre las bobinas. Se podría entender que esa posibilidad de evasión que ofrece el cine se da gracias a la fuerza y la belleza de sus imágenes; cine que también es memoria, pero lo que conservan las imágenes está limitado por su propia fijación, sólo pueden dar una eternidad concreta.

Con la *Trauermusik* de Paul Hindemith y entre imágenes de muertes violentas señala el tercer aspecto, *L'HÉRITAGE DE LA PHOTO* (la herencia de la foto), que

⁹⁹² Estas series pueden relacionarse con la idea de Blanchot sobre el re-decir: "Lo que importa, no es decir, sino volver a decir y, en esta repetición, decir cada vez aún por primera vez". Blanchot, M., 1970, *El diálogo inconcluso*, Caracas, Monte Ávila, p. 489. [ed. or., *L'Entretien infini*, París, Gallimard, 1969]

⁹⁹³ Alberto Giacometti, *La main* (1947), 57x72x3,5 bronce, Zurich, Alberto-Giacometti-Stiftung.

⁹⁹⁴ Aunque supone una exaltación de la imagen, no es para entenderlo al pie de la letra; según lo explica Godard: "San Pablo lo ha dicho: la imagen vendrá en el tiempo de la resurrección. No hay que tomar la palabra "resurrección" en el sentido en que el buen Cristo subió al cielo. Es más bien la resurrección de algo que ha pasado. Una imagen de un hermano muerto no puede volver que después del trabajo de duelo, el momento en que la imagen no es ya una imagen de dolor... Entonces vemos la imagen, que es el texto del verdadero novelista..." Véase "Jean-Luc Godard rencontre Régis Debray" (1995), en Godard, J.-L. (1998), *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard. Tome 2, op. cit.*, p. 430.

⁹⁹⁵ Willem Drost, *La visión de Daniel* (1650), 96x116 óleo sobre lienzo, Berlín, Gemäldegalerie.

⁹⁹⁶ Caravaggio, *David con la cabeza de Goliat* (1609-10), 125x101 óleo/ lienzo, Roma, Galería Borghese.

⁹⁹⁷ Rembrandt van Rijn, *La lección de anatomía del doctor Jean Deyman* (1656), 100x134 óleo sobre lienzo, Amsterdam, Rijksmuseum.

parece apuntar hacia la idea de que aquello que las cámaras toman de la vida en cambio no se lo pueden volver a dar. Así la imagen de una piadosa figura⁹⁹⁸ del *Juicio Final* de Reims parece compadecerse ante la desoladora secuencia de *Paisà*, mientras, se lee: *DOV'È LA LIBERTÀ*⁹⁹⁹ (¿Dónde está la libertad?), para terminar con el comentario que cierra *Paisà* sobre el fin de la guerra.

Por último se refiere al tema de “*Fatale Beauté*” volviendo en parte al motivo de los “cuerpos frágiles y bonitos” en los que se ha apoyado el cine, y en alusión a Proust esta serie es *À L'OMBRE DES JEUNES FILLES EN FLEURS* (A la sombra de las muchachas en flor), que pasa a ser *EN PLEURS* (en lágrimas). Son las guapas jovencitas atrapadas en un mundo lleno a la vez de prejuicios y malas intenciones, como Natalie Wood en *Splendor in the Grass* de la que se escuchan sus gritos desesperados; o las hermanas de *La terra trema* a las que se oye discutir; o *Baby Doll* y otras cuyos nombres recuerda *LOLITA/ LILI/ MONIKA/ ZOIA/ BABY DOLL* intercalando mientras una exuberante mujer de Courbet¹⁰⁰⁰. El juego *PLEURE/ FLEURS* llega al extremo al confrontar la ejecución de una joven con la alegría de unas chicas en la piscina.

Unas series, como explica, *pour dire que le cinéma n'a jamais été un art et encore moins une technique* (para decir que el cine nunca ha sido un arte y menos aún una técnica), punto sobre el que insistirá más adelante hasta llegar a la conclusión de que tal indeterminación lo sitúa del lado del misterio. En tanto se leen rótulos como *MARIE POUR MÉMOIRE*¹⁰⁰¹ (María por Memoria), *LUMIÈRE D'ÉTÉ*¹⁰⁰² (Luz de verano) y *YELEEN*¹⁰⁰³, y va comentando que el desarrollo técnico del cine ha sido más bien relativo: *depuis L'Arrivée du train en gare de La Ciotat, ou Le Gouter de bébé jusqu'à Rio Bravo, la caméra n'a jamais changé fondamentalement, la Panavision platinum est moins perfectionnée que la Debie 7, avec laquelle le neveu d'André Gide partit en voyage au Congo* (desde *L'Arrivée du train en gare de La Ciotat* o *Le Gouter de bébé* hasta *Rio Bravo*, la cámara no ha cambiado nunca fundamentalmente, la Panavisión platinum está menos perfeccionada que la Debie 7, con la que el sobrino de André Gide se fue de viaje al Congo). Si primero se ven imágenes de las rubias Veronica Lake y Marilyn Monroe, se pasa al mundo africano mediante este giro al referirse a André Gide, del que cita su libro *Les Nourritures terrestres* (*Los alimentos terrenales*), y a su sobrino, Marc Allégret, el cual acompañó al escritor en dicho viaje, del que saldría tanto un libro del primero como un documental realizado por el segundo, titulados ambos *Viaje al Congo*¹⁰⁰⁴. En esta misma línea de referencias a expediciones al África negra, también cita *L'Afrique fantôme* (*El África fantasma*, Michel Leiris), del que muestra una página.

Un interludio con el tema *Africa* de John Coltrane como fondo y que recuerda el proyecto que Godard y Sonimage quisieron realizar en Mozambique, *Naissance (de l'image) d'un nation* -El nacimiento de (la imagen) de una nación-, que partía de la idea de que una nación, para estar realmente emancipada, ha de ser capaz de crear sus

⁹⁹⁸ Se trata de una figura del *Juicio Final* de la catedral de Reims (s. XIII).

⁹⁹⁹ Título de un film de Roberto Rossellini (1953).

¹⁰⁰⁰ Gustave Courbet, *La mujer de la ola* (1868), 65.4x54 óleo sobre lienzo, Nueva York, Metropolitan.

¹⁰⁰¹ Título de un film de Philippe Garrel (1967).

¹⁰⁰² Título de un film de Jean Gremillon (1943).

¹⁰⁰³ Título de un film de Souleymane Cissé (1987); “yeleen” significa luz, por lo que hay una doble concordancia (por ser de un director africano, por evocar la luz).

¹⁰⁰⁴ *Voyage au Congo* es también el título del documental que realizó en 1927 Marc Allégret, quien participaba en la misma expedición que Michel Leiris, y que sería secretario de André Gide.

propias imágenes¹⁰⁰⁵. Aparecen así imágenes de africanos (algunas son de las que fueron tomadas para este proyecto) y se lee *LA PREMIERE IMAGE* (la primera imagen), como era la primera imagen que captaban aquellos jóvenes que entonces tuvieron la oportunidad de acercarse a una cámara, y la conocida frase de Godard que utilizara en *Vent d'Est* por primera vez: *CE N'EST PAS UNE IMAGE JUSTE, JUSTE UNE IMAGE* (No es una imagen justa, justo una imagen), rechazar las categorizaciones, lo que sea una imagen apropiada o no, lo importante es que es sencillamente una imagen. En relación con esto es también el título *OMBRES BLANCHES*¹⁰⁰⁶ (Sombras blancas), una película que trataba de cómo los blancos pueden ser la presencia sombría que destruya un paraíso; y sigue la imagen de un muchacho cubierto de barro, que parece ilustrar la página de *L'Image* de Beckett cuando habla sobre la boca llena de barro. Pasa a enfrentar la opresión que representan las imágenes de Mussolini (que en este contexto sobre África recordarían la incursión fascista en Etiopía) sacadas del documental de Mikhail Romm que indica el rótulo *LE FASCISME ORDINAIRE*, con la rebeldía de ese *CAPTAIN BLOOD*¹⁰⁰⁷, o la toma de conciencia en favor del pueblo que suponía *ANTONIO DAS MORTES*¹⁰⁰⁸, y finalmente no podía faltar Jean Rouch con su *MOI, UN NOIR*¹⁰⁰⁹ (Yo, un negro), ejemplo de cine libre y de respeto a sus protagonistas negros. Este paréntesis lo va a cerrar con unos versos de Bertolt Brecht: *de qui dépend que l'oppression disparaisse? de nous! / de qui dépend que l'oppression demeure? de nous!* (¿De quién depende que la opresión desaparezca? De nosotros / ¿De quién depende que la opresión permanezca? De nosotros)¹⁰¹⁰.

Una vez más la imagen de *Fängelse* sirve de enlace para que Godard prosiga haciendo reflexiones sobre los orígenes del cine, como esta: *il faut se souvenir que le dix-neuvième siècle qui a inventé toutes les techniques a inventé aussi la bêtise* (es preciso recordar que el siglo diecinueve, que inventó todas las técnicas, inventó también la estupidez); nace el cine como otro invento más gracias al desarrollo técnico del XIX, pero también con el lastre de hipocresía y doble moral del siglo. Una idea que ejemplifica diciendo que Madame Bovary había crecido con el telégrafo antes de acabar en una cinta porno, como esa muestra primeriza de pornografía a identificar con la *bêtise*, que tenía ya antecedentes academicistas como ese cuadro de Gervex¹⁰¹¹, tras el que se ve una imagen de *Madame Bovary* de Renoir, a la que siguen imágenes de *Saló*.

Insiste en que el cine no es, pues, ni un arte ni una técnica, tendrá que ver, como pone el rótulo, con *LE SECRET*¹⁰¹² (El secreto); incidiendo en este aspecto, lee títulos como *Aladin et la lampe merveilleuse* (*Aladino y la lámpara maravillosa*), o *Le Mystère de la chambre jaune* (*El misterio del cuarto amarillo*, Gaston Leroux) que rima con ese *LE SECRET DERRIÈRE LA PORTE*¹⁰¹³ (El secreto detrás de la puerta).

¹⁰⁰⁵ Sobre este proyecto véase el especial nº 300 de *Cahiers du Cinéma* (mayo 1979), de cuya elaboración se encargó Godard, y las alusiones que hace en *Introducción a una verdadera historia del cine* (*op. cit.*).

¹⁰⁰⁶ Título francés de *White Shadows in the South Seas* (1928) W. S. Van Dyke y R. Flaherty.

¹⁰⁰⁷ Título de un film de aventuras de Michael Curtiz (1935).

¹⁰⁰⁸ Título por el que se suele conocer el film de Glauber Rocha *O Dragao da Maldade contra o Santo Guerreiro* (1968).

¹⁰⁰⁹ *Moi, un noir* (1959) fue, al igual que otros films de Rouch, admirado por la *Nouvelle Vague*; ejemplo de ello son las críticas que Godard hiciera de esta película, véanse las críticas “Étonnant” y “L’Afrique vous parle de la fin et es moyens”, en Godard, J.-L. (1998), tomo 1, *op. cit.*, pp. 177-178, 180-183.

¹⁰¹⁰ Brecht, B. (2001), *Elogio de la dialéctica* (1932), en *Más de cien poemas*, *op. cit.*, p. 157.

Con estos mismos versos se cerraba el especial que preparó para nº 300 de *Cahiers du Cinéma*

¹⁰¹¹ Henri Gervex, *Rolla* (1878), 173x220 óleo sobre lienzo, Burdeos, Museo de Bellas Artes.

¹⁰¹² Título de un film de Robert Enrico (1974).

¹⁰¹³ Título francés para *The Secret Beyond the Door* (1948) Fritz Lang.

Se trata de desvelar lo que para Godard supone *NOTRE HISTOIRE*¹⁰¹⁴ (Nuestra historia) y recuerda lo que anunciaron los Lumière: *un art sans avenir avaient tout de suite averti gentiment les deux frères* (un arte sin futuro enseguida advirtieron amablemente los dos hermanos). No creían mucho en el porvenir de su propio invento, un cierto pesimismo remarcado por Godard con la solemne enunciación en un breve silencio del título *Mort à crédit* (*Muerte a crédito*, Louis-Ferdinand Céline) que se sigue del rótulo *DU CINÉMA* (del cine). Una previsión que aparece en italiano (*Il cinema é una invenzione senza avvenire*) en la sala de proyección de Cinecittà que aparece en imágenes de *Le Mépris*, al tiempo que se oye decir a Michel Piccoli: “*N’est pas la même chose quand il est filmé que quand c’est écrit*”¹⁰¹⁵; la imagen de la cólera del productor Prokosch se encadena con una fotografía de Gaumont presentando el cronofotógrafo Demeny, pasando Godard a explicar que el tiempo confirmó la advertencia: *même pas cent ans après, on voit qu’ils ont eu raison, et si la télévision a réalisé le rêve de Léon Gaumont, apporter les spectacles du monde entier dans la plus misérable des chambres à coucher, c’est en réduisant le ciel géant des bergers à la hauteur du Petit Poucet* (no han pasado ni cien años, y vemos que tenían razón, y si la televisión ha realizado el sueño de Léon Gaumont de llevar los espectáculos del mundo entero al más miserable de los dormitorios, ha sido reduciendo el cielo gigante de los pastores a la altura de Pulgarcito).

De tal modo que las nuevas posibilidades que abría el cine muy pronto se trataron de controlar en función de otros intereses, sobre todo económicos; una reducción del mundo que supondría poco a poco una reducción de la mirada. Quedaría el cine como una promesa que no llegó a cumplirse, y mientras se escucha el inicio de la Sinfonía en Tres Movimientos de Stravinsky, se suceden distintos elementos en este sentido: se entendería que *UNE ERREUR TRAGIQUE*¹⁰¹⁶ (un error trágico) sería el no haber sabido apreciar el cine; y como referencia a Gaumont y la televisión sería el rótulo *LE DIABLE PROBABLEMENT*¹⁰¹⁷ (*El diablo probablemente*), película de la que se ve una imagen que se alterna con el cartel inicial de *Nosferatu, Eine Symphonie des Grauens*, y sigue la probablemente demoníaca obsesión de la mujer de *Greed*. Ante todo esto, como si representara la promesa que era el cine, la curación del leproso en *Il Vangelo secondo Matteo*; imágenes estas últimas que aparecen en superimpresión a una pantalla en blanco, aludiendo así al film de Feuillade citado en los rótulos. Se ve una imagen de Louis Lumière con sus nietos que miran una proyección. El “cielo gigante” del que habla coincide con la efectista tormenta en la que Moisés separa el Mar Rojo en *The Ten Commandments*¹⁰¹⁸, al tiempo se lee el título *DARK VICTORY*¹⁰¹⁹ (Oscura victoria) que, por dicha película, sería una alusión a una muerte anunciada, como no deja de ser también la tenebrosa victoria de la televisión.

¹⁰¹⁴ Título de un film de Bertrand Blier (1984) en que trabajaba Alain Delon y del que pone una imagen.

¹⁰¹⁵ Aquí Godard muestra su opinión en contra de los guiones como elemento de sujeción y control de la creatividad del cineasta (véase más adelante en el capítulo 2B); por otra parte recuerda a lo que Jean Epstein, director y teórico citado varias veces en esta obra, trataba de expresar al decir: “El film que se ha escrito no es ya el que se ha pensado. En el plató, el cuadro que se encuentra... es más emotivo que su reconstrucción con las palabras más exactas. El guión desglosado no debe ser nunca una cadena...” Véase Epstein, J. (1974), “Le film que l’on écrit...” (1927), en *Écrits sur le cinéma. Tome 1, op. cit.*, p. 177.

¹⁰¹⁶ Alusión al drama de Feuillade *L’Erreur tragique* (1913) en el que aparecía una sala con la pantalla en blanco como si anunciara premonitoriamente la era de un cine sin películas..

¹⁰¹⁷ Título de un film de Robert Bresson (1977).

¹⁰¹⁸ En este contexto se puede recordar lo que decía Daney: “Parecía claro para todos que de un film como *The Ten Commandments*, nada queda en la televisión sino un genocidio abigarrado”. Véase Daney, Serge, 1991, *Devant la recrudescence de vols de sacs à main*, Lyon, Aleas, p. 11.

¹⁰¹⁹ Título de un film de Edmund Goulding (1939).

Las imágenes del Evangelio según Pasolini encuentran su eco en los grabados de Rembrandt¹⁰²⁰, que por sus motivos -el niño llevado ante Cristo seguido del niño Jesús con sus padres- llevan al tema de la infancia, la infancia del arte. No se comprendió qué querían decir los Lumières, explica Godard, *ils disaient "sans avenir", c'est à dire un art au présent, un art qui donne et qui reçoit avant de donner, disons, l'enfance de l'art* (ellos decían “sin futuro”, esto es, un arte en presente, un arte que da y que recibe antes de dar, digamos, la infancia del arte). Conviene señalar que esta idea acerca del cine la ha desarrollado largo tiempo¹⁰²¹, y que juega un papel crucial en las *Histoire(s)*: ese arte en estado de infancia que cayó al venderse como espectáculo y al traicionar su carácter de testigo privilegiado ante el horror de la guerra; arte de las imágenes que ya no puede volver a darse de igual modo, pero al que ofrece una promesa de redención.

Haciendo un juego de palabras pasa a hablar de los saint-simonianos puesto que se hacían llamar como su fundador, el barón Enfantin, y cómo su sueño del Oriente, que refleja en imágenes de tipo orientalista como la pintura de Fromentin¹⁰²², no fue la suavidad de la seda sino que siguió al ferrocarril; así la imagen de *Fängelse* se alterna rápidamente con la de una locomotora, mientras suena su silbato. A continuación, en sobreimpresión con la misma foto de Gaumont, se ve a Godard citar apresuradamente algunas obras destacadas como son *Le Discours de la méthode* (*El discurso del método*, René Descartes), *La Mort de Virgile* (*La muerte de Virgilio*, Hermann Broch), *Tristes Tropiques* (*Tristes trópicos*, Claude Lévi-Strauss), *Cinq Psychanalyses* (*Cinco psicoanálisis*, Sigmund Freud). Arranca la máquina de escribir y suena el Cuarteto n° 5 de Bartók entre referencias al mundo de lo exótico, el que soñaban aquellos utópicos, como *LE TOMBEAU HINDOU*¹⁰²³ (*La tumba india*), *INDIA SONG*¹⁰²⁴, y *LA CROISÉE DES DESTINS*¹⁰²⁵ (*Cruce de destinos*), de la que se ven imágenes, a las cuales, por efecto de la sobreimpresión, parecen mirar Godard y Gaumont.

Dice Godard: *Nos ambitions déçues* (nuestras ambiciones defraudadas)¹⁰²⁶, y mientras, sobre la pantalla en negro se suceden en rojo los rótulos *UN ART SANS A VENIR*¹⁰²⁷ (un arte sin porvenir) y *SANG À VENIR* (sangre por venir). Un futuro quebrado como en *YOU ONLY LIVE ONCE*¹⁰²⁸ (Sólo se vive una vez). Quizá por ello lo importante sea que quede *L'HISTOIRE PAS CELUI QUI LA RACONTE* (la historia no quien la cuenta), frase de Sartre que aparece con una fotografía de éste caminando por la vía de un tren. Un sistema el del cine que se cobra sus víctimas, como fue el caso de

¹⁰²⁰ Se trata de dos grabados de Rembrandt, el primero, *Cristo predicando* o *El niño llevado ante Cristo*, es más conocido como “*Estampa de los cien florines*” (1647-49), 27,8x38,8 aguafuerte, punta seca y buril, París, Museo del Louvre; el otro es *Jesús regresa del templo con José y María* (1652), 12.6x21.4 aguafuerte y punta seca, Amsterdam, Rijksmuseum.

¹⁰²¹ Por ejemplo en una entrevista de 1980 decía: "El cine es la infancia del arte. Las otras artes son el arte adulto. Y el cine había recogido todas las otras artes pero a una escala popular, al estado de infancia. Es por ello que es un arte democrático, mientras que la pintura o la música eran muy elitistas". Entrevista a Godard en *Libération* (2-mayo-1980), véase “Alfred Hitchcock est mort” en Godard, J.-L. (1998), *Tome 1, op. cit.*, p. 412.

¹⁰²² Eugène Fromentin, *Tormenta de viento en las llanuras de Alfa* (1864), 44x60.5 óleo sobre tabla.

¹⁰²³ Título francés para *Das indische Grabmal* (1959) Fritz Lang.

¹⁰²⁴ Título de un film de Marguerite Duras (1975).

¹⁰²⁵ Título francés para *Bhowani Junction* (1956) George Cukor.

¹⁰²⁶ Enunciado que se integra en la serie y que también podría aludir al libro de Alberto Moravia *Las ambiciones defraudadas*.

¹⁰²⁷ Separa deliberadamente la palabra “*avenir*” en dos renglones a fin de que se establezca el paralelo con la fórmula siguiente; el juego de palabras se puede trasladar al español de una manera bastante similar.

¹⁰²⁸ Título de un film de Fritz Lang (1937)

Nicholas Ray, siendo muy significativo citar en este contexto sus films *AMÈRE VICTOIRE*¹⁰²⁹ (Amarga victoria) y *REBEL WITHOUT A CAUSE*¹⁰³⁰ (*Rebelde sin causa*). Unas esperanzas rotas que llevan a este rótulo de *DIES IRAE*¹⁰³¹ en que aparecen las imágenes del sermón de la montaña de *Il Vangelo secondo Matteo*, la palabra revolucionaria de ese Cristo al que se viene oyendo en la versión francesa del film; así, al decir: “*Je ne viens rien abolir, mais parfaire au contraire*”, se asocia a la idea de ese cine que venía a recoger la herencia de las otras artes; sin embargo, pronto se vio limitado y no pudo desarrollar todo su potencial, algo que ahora reclama y se refleja con: “*c'est avec la mesure dont tu vas mesurer que l'on te mesurera*”.

Saca a relucir otros avances que cambiaron la vida en ese fin de siglo en que surgió el cine, como era el inicio de los transportes en común¹⁰³², que habrían de ir *À TRAVERS L'ORAGE*¹⁰³³ (A través de la tempestad), rótulo que se lee sobre una imagen de *Mark of the Vampire*. También sería esta la época del gran desarrollo de la psiquiatría, dice: *c'est sont les débuts du traitement de l'hystérie, c'est le vieux Charcot qui ouvre au jeune Freud les portes du rêve...* (son los comienzos del tratamiento de la histeria, es el viejo Charcot que abre al joven Freud las puertas del sueño...), así se ve una foto de ese joven Freud y se le escucha hablar en inglés en una grabación casi ininteligible¹⁰³⁴. Mientras, se lee *LES PORTES DE LA NUIT*¹⁰³⁵ (Las puertas de la noche) y pasa a verse a Charcot en la *Salpêtrière*¹⁰³⁶. Una de las fotografías de sus histéricas¹⁰³⁷ aparece junto a la imagen de Lillian Gish en la película antes mencionada de Griffith al tiempo que se lee: *avez-vous rien vu de tel, miss Lilian?/ jamais, mister Griffith* (¿habíais visto nada semejante, señorita Lillian?/ nunca, señor Griffith). Como explica Godard, no se puede confundir la llave de la interpretación de los sueños con todos los sueños que pasó a ofrecer el cine, todo lo que entonces se podía soñar entonces sobre el futuro del cine; no era sino, como dice, la infancia del arte, la que por ejemplo representa Griffith del que se ve una foto, y al que parece va dedicado el saludo de la imagen que se sobrepone de *Les Carabiniers*¹⁰³⁸.

¹⁰²⁹ Título francés de *Bitter Victory*, Nicholas Ray (1957).

¹⁰³⁰ Título de un film de Nicholas Ray (1955).

¹⁰³¹ Título internacional del film de Carl Theodor Dreyer *Vredens dag* (1946).

¹⁰³² A propósito de esto se puede recordar la cita de Simmel que recogía Benjamin: “Antes del desarrollo de los autobuses, de los trenes, de los tranvías en el siglo diecinueve, las gentes no se encontraron en la circunstancia de tener que mirarse mutuamente largos minutos, horas incluso, sin dirigirse la palabra unos a otros”. Véase Benjamin, Walter, 1998, “El París del Segundo Imperio en Baudelaire” (1938), en *Poesía y capitalismo. Iluminaciones II*, Madrid, Taurus, p. 52.

¹⁰³³ Título francés para *Way Down East* (1920) David W. Griffith.

¹⁰³⁴ Se trata de una grabación hecha en Londres en Diciembre de 1938 de la que se escuchan estos fragmentos: “*I discovered some new and important facts about unconscious... Out of these findings grew a new science, Psycho-Analysis... I had to pay heavily for this bit of good luck... Resistance was strong and unrelenting. In the end I succeeded... But this struggle is not yet over... My name is Sigmund Freud.*” (Véase Lack, Roland-François, 2004, “Sa voix”, en M. Temple; J. S. Williams; M. Witt (eds.), *For Ever Godard, op. cit.*, pp. 312-329)

¹⁰³⁵ Título de un film de Marcel Carné (1946).

¹⁰³⁶ Grabado de Abel Lurat *Una lección clínica en la Salpêtrière* (28.7x39 aguafuerte, Achenbach Foundation for Graphic Arts, San Francisco) realizado a partir del óleo homónimo de Brouillet de 1887.

¹⁰³⁷ Respecto a Charcot y las fotografías de sus pacientes cabe destacar el estudio Didi-Huberman, Georges, 1982, *Invention de l'Hystérie: Charcot et l'iconographie de la Salpêtrière*, París, Macula.

¹⁰³⁸ Se trata del saludo que Michelangelo hacía al autorretrato de Rembrandt diciendo que era el saludo del soldado al artista en *Les Carabiniers* (1963); años más tarde, Eddie Constantine hará un gesto semejante hacia la estatua de Alexander Pushkin en *Allemagne Neuf Zéro* (1991).

Partiendo del rótulo que se leía de *UNITED ARTISTS* va a mostrar a sus fundadores: la foto de Griffith, Chaplin en las imágenes de *The Kid*, y también Mary Pickford. Inscribe el nombre de los cuatro en pantalla y aparece una foto de conjunto (precisamente del día en que se firmó la creación de la United Artists) al tiempo que se lee *LES ENFANTS TERRIBLES*¹⁰³⁹ (Los niños terribles). Esta asociación de talentos que evoca la infancia del arte, junto a la imagen *Fängelse*, sirve de marco a un texto, de Heidegger titulado “¿Y para qué poetas?”¹⁰⁴⁰, que lee María Casares. En éste destaca la importancia del poeta cuando *non seulement les dieux et le dieu se sont enfuis, mais la splendeur de la divinité s'est éteinte dans l'histoire du monde; le temps de la nuit du monde est le temps de détresse parce qu'il devient de plus en plus étroit, il est même devenu si étroit qu'il n'est même plus capable de retenir le défaut de dieu comme défaut* (no solamente los dioses y dios han huido, sino que el esplendor de la divinidad se ha extinguido en la historia del mundo; el tiempo de la noche del mundo es el tiempo del desamparo porque se vuelve cada vez más limitado, se ha vuelto tan limitado que ni siquiera es ya capaz de tener en cuenta la falta de los dioses como falta).

Interrumpe Godard superponiendo su explicación sobre cómo se ha llegado a esta época de desgracia: *ensuite il suffira d'une ou deux guerres mondiales pour pervertir cet état d'enfance...* (después bastará con una o dos guerras mundiales para pervertir este estado de infancia...), algo que hace ver mediante unas imágenes de *Apocalypse Now*. Pero no ha terminado con eso, se lee *ZÉRO DE CONDUITE*¹⁰⁴¹ (Cero en conducta) con lo que si alude a una de las obras destacadas de ese estado de gracia del arte, también está calificando el comportamiento que terminó con éste, el que no es capaz de darse cuenta de la “ausencia de los dioses”. Continúa: *et pour que la télévision devienne cet adulte imbécile et triste qui refuse de voir le trou d'où elle est sortie et se cantonne alors dans les enfantillages* (y para que la televisión llegue a ser este adulto imbecil y triste que rehúsa ver el agujero del que ha salido, y se limite a las niñerías)¹⁰⁴²; una televisión causante de imbecilidad, como el espantoso programa que saca, y al que parece mirar Chaplin, después de haber alternado su imagen con la de imagen Hitler, a lo que añade el rótulo *ICÔNO SCOPE*. Señala aquí una coincidencia temporal, ya que según Godard, si la caída del cine viene por no haber sido testigo del horror causado por los totalitarismos, fue durante el auge de éstos que tuvo lugar el nacimiento técnico de la televisión, así explica: “El tubo de la televisión, el iconoscopio, lo inventó un judío alemán, Zworykin, en el momento de la ascensión de Hitler, en 1932.”¹⁰⁴³ Por otra parte, es una manera de acusar a la televisión de no haber desarrollado las posibilidades que tenía salvo como medio para controlar las masas¹⁰⁴⁴.

¹⁰³⁹ Título del film de Jean-Pierre Melville (1950) a partir del relato homónimo de Jean Cocteau.

¹⁰⁴⁰ Heidegger, Martin, 1996, “¿Y para qué poetas?” (“Wozu Dichter?”, 29-dic.-1946), en *Caminos de bosque*, Madrid, Alianza, pp. 241-289. Se trata de una conferencia para conmemorar el vigésimo aniversario de la muerte de Rilke, y este escrito resulta muy significativo para comprender el papel que asume Godard en las *Histoire(s)* como poeta que canta a los grandes maestros que ya no están, el poeta en los tiempos e penuria tras la guerra, cuando ya se ha perdido ese feliz estado de infancia del arte.

¹⁰⁴¹ Título de un film de Jean Vigo (1933).

¹⁰⁴² Godard ha explicado esta idea en otras ocasiones: “La televisión es una cosa extraordinaria por su popularidad. El cine, la novela, la pintura de inspiración europea, han hecho parte de las cosas que podían hacer: el niño ha crecido. Mientras que la televisión no ha hecho casi nada: y, visto su universalismo y su popularidad, es una catástrofe a escala mundial.” Véase “Dialogue entre Jean-Luc Godard et Serge Daney”, *Cahiers du Cinéma* nº 513, mayo 1997, p. 50.

¹⁰⁴³ Véase “Jean-Luc Godard rencontre Régis Debray” (1995), en Godard, J.-L. (1998), *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard. Tome 2, op. cit.*, p. 426.

¹⁰⁴⁴ Algo que ya se apunta en las reflexiones sobre cine de Benjamin, véase Benjamin, Walter, 1982, “La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica” (1935), en *Discursos interrumpidos I*, Madrid,

Pero más allá de esto, se trata de aclarar de dónde partía el cine, una explicación que repetirá en el 2B: *au petit matin du vingtième siècle, les techniques ont décidé de reproduire la vie, on inventa la photographie et le cinéma, mais comme la morale était encore forte et qu'on se préparait à retirer à la vie jusqu'à son identité, on porta le duel de cette mise à mort, et c'est avec les couleurs du deuil, avec le noir et avec le blanc, que la cinématographie se mit à exister* (al alba del siglo veinte, las técnicas han decidido reproducir la vida, se inventa la fotografía y el cine, pero como la moral era aún fuerte y se preparó a retirar la vida hasta su identidad, llevó el duelo de esta puesta de muerte, y es con los colores del duelo, con el negro y con el blanco, como la cinematografía empieza a existir). Para acompañar esta reflexión sigue con la imagen anterior de Chaplin ahora con la música de *Limelight*, leyéndose *Ô THAT CELLO* (¡oh! ese cello)¹⁰⁴⁵. Mientras se ven imágenes de *King Kong*, se lee *LE CHEMIN DE LA VIE*¹⁰⁴⁶ (El camino de la vida), el que debían seguir la fotografía y el cine, y a continuación: *IL EST TEMPS QUE LA VIE RENDE CE QU'ELLE A VOLÉ AU CINÉMA* (Es hora de que la vida devuelva lo que le ha robado al cine. Ese cine del que resalta su *SPLendeur* con las primeras imágenes en movimiento de Marey, pero es su *SPLendeur ET MISÈRE*, y por ello junto a la gaviota de Marey muestra los inicios del porno. Pero si el cine nacía con esa carga de “*bêtise*” del siglo XIX, también se acercaría a la vida como esas imágenes de *La terra trema* entre los animales de Marey; el cine se merecía una oportunidad a lo que parece referirse con *2 SOUS D'ESPOIR*¹⁰⁴⁷ (Dos céntimos de esperanza) y *J'AI LE DROIT DE VIVRE*¹⁰⁴⁸ (Tengo derecho a vivir), o la imagen de *Ordet*. Derecho a vivir aun en unos tiempos oscuros a los que parece aludir con los rótulos que siguen: *LA SOIF DU MAL*¹⁰⁴⁹ (*Sed de Mal*), *LA VALSE DANS L'OMBRE*¹⁰⁵⁰ (El vals en la sombra), o *PERDUS DANS LE BROUILLARD*¹⁰⁵¹ (Perdidos en la niebla), en tanto se ven imágenes de parejas entre las que está la de *The Kiss*, uno de los cortos más populares de Edison. La serie continúa con el rótulo *L'ENFANT SAUVAGE*¹⁰⁵² (El pequeño salvaje), de lo que se pasa al salvaje deseo que expresan las imágenes de *Un chien andalou*, o el cuadro de Van Dongen *El tango del arcángel*¹⁰⁵³. Mientras, en consonancia con la pasión que destilan estas imágenes, se ha podido escuchar una grabación en que Charles-Ferdinand Ramuz lee uno de sus propios relatos, *L'amour de la fille et du garçon*.

Sin embargo, cuando ha caído la desgracia, hay quienes aún pueden recordar la luz del esplendor perdido, como pasa a explicar el texto de Heidegger antes interrumpido: *les poètes sont ceux des mortels qui chantant gravement ressentent la trace de dieux enfuis, restent sur cette trace, et tracent ainsi aux mortels le chemin du*

Taurus, pp. 55-56; y también en las críticas adornianas a la cultura de masas, véase Adorno, Theodor W.; Horkheimer, Max, 1994, *Dialéctica de la Ilustración. Fragmentos filosóficos*, Madrid, Trotta, p. 171. [ed. or., *Dialektik der Aufklärung: philosophische Fragmente* (1944), Amsterdam, Querido, 1947]

¹⁰⁴⁵ Aunque con esto parece referirse a la música de *Limelight*, se trata del título de una canción que Chaplin publicó en 1916.

¹⁰⁴⁶ Título francés para *Putevka v zizn'* (1931) Nikolai Ekk.

¹⁰⁴⁷ Título francés para *Due soldi di speranza* (1952) Renato Castellani, las imágenes las muestra un poco más adelante (la pareja que gira la figura de la Virgen).

¹⁰⁴⁸ Título francés para *You Only Live Once* (1937) Fritz Lang.

¹⁰⁴⁹ Título francés para *Touch of Evil* (1957) Orson Welles.

¹⁰⁵⁰ Título francés para *Waterloo Bridge* (1940) Mervyn LeRoy.

¹⁰⁵¹ Alusión al film *Sperduti nel buio* (1914) Nino Martoglio, del que muestra la imagen de un hombre con un violín junto a una mujer. Esta era una de las películas que Langlois citaba como “destruidas”.

¹⁰⁵² Título de un film de François Truffaut (1970).

¹⁰⁵³ Kees Van Dongen, *El Tango* o *El tango del arcángel* (1923-35), 146x146 óleo sobre lienzo, Niza, depósito del Museo de Bellas Artes.

revirement (los poetas son aquellos de los mortales que al cantar gravemente sienten la huella de los dioses huidos, permanecen sobre esta huella, y así trazan a los mortales el camino del cambio). El arte queda pues, como indicaba Blanchot¹⁰⁵⁴, plenamente justificado en épocas sombrías; pero no a todos les es dado este sutil don de la poesía: *mais qui des mortels est capable de déceler une telle trace, il appartient aux traces d'être souvent inapparentes, et elles sont toujours le legs d'une assignation à peine pressentie; être poète en temps de détresse c'est alors, chantant, être attentif à la trace des dieux enfuis* (más quién entre los mortales es capaz de descubrir una huella tal, pertenece a las huellas del ser, a menudo imperceptibles, y son siempre el legado de una asignación apenas presentida; ser poeta en tiempos de desamparo supone entonces, al cantar, estar atento a la huella de los dioses huidos)¹⁰⁵⁵.

Difícil tarea la de desvelar las trazas de esa huella, enfrentarse a un misterio como la mujer de esa pintura de Gauguin¹⁰⁵⁶. Un poeta que, siguiendo el título de los primeros capítulos que aparecen en rótulos, habrá de contar “todas las historias”, hasta las más duras como las de los pies de los deportados de la imagen; pero también “una historia sola”, la soledad de esa historia, de hacer esa historia; y tras leerse *SEUL LE CINÉMA* (sólo el cine) aparece *NE TE FAIS PAS DE MAL* (no te hagas mal), una frase tomada del Nuevo Testamento que a continuación citará entera. Mientras se escucha la canción de Leonard Cohen *If It Be Your Will*, se lee *L'ANGE*, un ángel que va a estar representado por el de un icono¹⁰⁵⁷, para seguidamente poner al completo *NE TE FAIS PAS DE MAL, CAR NOUS SOMMES TOUS ENCORE ICI*¹⁰⁵⁸ (No te hagas mal, pues aún estamos todos aquí), que puede entenderse referida al cine, como si éste dijera que aún no se ha ido. La imagen del ángel se mezcla con la de la particular versión del príncipe Mishkin que hacía Godard en *Soigne ta droite*. Para terminar, al tiempo que se oye la voz de Stroheim gritar al final de *Sunset Boulevard*, se ve el rescate de Madeleine de las aguas de la bahía de San Francisco. La imagen de *Vertigo* encarna en cierto modo la imagen de un milagro, de una esperanza, la de la redención posible, la idea de que se puede salvar aquello que ha caído. Como cierre, una imagen de *Pandora and the Flying Dutchman*, la de Pandora nadando en la noche hacia el barco.

¹⁰⁵⁴ Véase Blanchot, Maurice, 1992, “La exigencia de la obra”, en *El espacio literario*, segunda edición, Barcelona, Paidós, pp. 43-76. [ed. or., *L'Espace littéraire*, París, Gallimard, 1955]. Dice Blanchot: “El arte es la conciencia de ‘esta desgracia’. Describe la situación de quien se perdió a sí mismo, de quien ya no puede decir ‘yo’, de quien en el mismo movimiento perdió el mundo, a la verdad del mundo, de quien pertenece al exilio, a este *tiempo de desamparo* donde, como dice Hölderlin, los dioses ya no están y todavía no son.” (p. 69) / “El arte no es religión... pero en el tiempo del desamparo que es el nuestro, ese tiempo donde faltan los dioses, tiempo de la ausencia y el exilio, el arte está justificado, es la intimidad de este desamparo, es el esfuerzo para hacer manifiesto, por la imagen, el error de lo imaginario, y en el límite, la verdad inasible, olvidada, que se disimula detrás de este error.” (p. 76).

¹⁰⁵⁵ Véase Heidegger, M. (1996), “¿Y para qué poetas?” (1946), *op. cit.*, p. 244.

¹⁰⁵⁶ Paul Gauguin, *Las palabras del diablo* (1892), 94x64 óleo/ lienzo, Washington, National Gallery.

¹⁰⁵⁷ En la primera versión lo que se mostraba era uno de los dibujos de ángeles de Paul Klee; así Alain Bergala en su libro *Nul mieux que Godard* al hablar de esta parte se refiere al dibujo de Klee.

¹⁰⁵⁸ Esta frase fue el título de una película de Anne-Marie Miéville, *Nous sommes tous encore ici* (1996), en la que actuaba Godard; la cita procede de los Hechos de los Apóstoles (Hechos 16, 28), se trata de las palabras que San Pedro dirige al carcelero tras producirse la intervención divina que abre las puertas de la prisión a fin de tranquilizarle desesperado al creer que había dejado escapar a sus prisioneros.

CAPÍTULO 2A SEUL LE CINÉMA

En palabras de Godard este título quiere decir “sólo el cine ha hecho eso”, pero también “el cine estaba bien solo”¹⁰⁵⁹. Un capítulo que presenta dos elementos principales: por un lado una entrevista del crítico Serge Daney a Godard, y por otro la lectura de *Le voyage* que hace Julie Delpy. Si en la entrevista se dilucida la particular situación de Godard respecto al cine y la historia, el poema de Baudelaire se relaciona con la idea de la infancia del arte, y con su posterior caída.

Para Godard estos versos suponen un anuncio del cine, así dice: “Comprendí que Baudelaire, de hecho, en el momento en el que escribió ese poema no lo hizo por casualidad y que describía el cine... En un momento dice ‘pasar sobre nuestros espíritus, tendidos como una tela, vuestros recuerdos con sus horizontes enmarcados’, claro que sí, también es la pantalla de cine; el nunca lo había visto, pero lo había anticipado, por decirlo de algún modo. Por eso hice que Michel Piccoli recitara de nuevo el poema, cuando realizamos con Anne-Marie Miéville *2x50 ans de cinéma français*¹⁰⁶⁰ ... O que lo anunciaba Charles Cros... incluso un poema de Cros que se titulaba *Le collier des griffes* -El collar de uñas- anunciaba el cine ... Charles Cros no es un cualquiera con respecto al cine, inventó o teorizó respecto al cine, forma parte de los inventores del cine de esa época; y después, para arrastrar el rollo de película, se utilizó la palabra uñas, podrían haberse llamado dientes, pero se las llamó uñas, así que *Le collier des griffes* anunciaba la película perforada”.¹⁰⁶¹

¹⁰⁵⁹ Diálogo entre Jean-Luc Godard y Serge Daney (1988), véase “Godard fait des histoires”, en Godard. J.-L. (1998), *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard. Tome 2, op. cit.*, p. 163.

¹⁰⁶⁰ Film, encargo del British Film Institute, que realizaron en 1995 con motivo del centenario del cine.

¹⁰⁶¹ Godard, Jean-Luc; Ishaghpour, Youssef, 2000, *Archéologie du cinéma et mémoire du siècle. Dialogue* (1998), Tours, Farrago, pp. 45-46.

Esta vez el capítulo empieza por la doble dedicatoria, que en este caso es para Armand J. Cauliez, crítico cinematográfico que, entre otras cosas, organizó la sección de cine del Musée de l'Homme y fundó el Premio Canudo, además de ser autor de varios libros; y para Santiago Álvarez¹⁰⁶², el documentalista cubano, con el que parecen rimar, por su sentido de implicación política, esas imágenes de guerrilleros palestinos de *Ici et Ailleurs*. Se oye el desagradable rechinar del rotulador con el que se ve a Godard escribir *Histoire(s) du cinéma* y el nombre del capítulo, un plano que se alterna con el de unas manos negras que ocultan un rostro. Comienza una serie referida a la visión y los aparatos para ver, que desarrolla con imágenes de mujeres con una lupa o con un microscopio, o un Polifemo al que sigue Monsieur Lestingois mirando por el catalejo en *Boudu sauvé des eaux*, y Christine con los prismáticos en la *Règle de jeu*¹⁰⁶³, para terminar con el lirismo de la sobreimpresión que pone un gran ojo como horizonte de una imagen del lago de *Sunrise*.

Como preludeo a una entrevista que, entre otras cosas, plantea la idoneidad del cineasta para realizar una obra de estas características, introduce una cita de Oscar Wilde al tiempo que se ven fotos de Godard; así puede leerse: *FAIRE UNE DESCRIPTION PRÉCISE DE CE QUI N'A PAS EU LIEU EST LE TRAVAIL DE L'HISTORIAN* (Hacer una descripción de aquello que no ha tenido lugar es la tarea del historiador)¹⁰⁶⁴. Una cita que da con su autor: un rótulo con *OSCAR* es acompañado de una estatuilla de la Academia de Hollywood, y finalmente se lee *OSCAR WILDE* sobre un autorretrato de Reynolds¹⁰⁶⁵ mirando a lo lejos; un gesto indicativo quizá de la distancia que ha de cubrir la mirada del historiador para escrutar el pasado y a la vez con su obra mirar hacia el futuro.

La entrevista con Daney tuvo lugar en Rolle el 3 de diciembre de 1988¹⁰⁶⁶; este material quedó almacenado con otros durante el tiempo que estuvo el proyecto en suspenso. Para cuando fue retomado, en 1993, lamentablemente, Daney había fallecido, y no llegó a ver el montaje final de este trabajo. Su presencia hace de este capítulo un homenaje a la crítica, ya que Daney era para Godard el último gran representante de una determinada tradición crítica francesa (de la que habla a lo largo de este diálogo)¹⁰⁶⁷. Durante la entrevista, Daney ocupa un lugar preferente y habla con seguridad, mientras

¹⁰⁶² En *Les Enfants jouent la Russie* (1993), film realizado al tiempo que este capítulo (1993-94), planteaba esta crítica visual: tras el enunciado *ESSAI D'INVESTIGATION CINÉMATOGRAPHIQUE* mostraba imágenes de *Full Metal Jacket* (film que no aprecia precisamente) y de un documental de Santiago Álvarez, expresando así el respeto por los trabajos de éste último.

¹⁰⁶³ Señalar que en ese momento se hace una alabanza al instrumento óptico que en cierto modo se dedica también al cine. "... Tiene una óptica tan perfecta y una disposición tal, que utilizándolo como telelupa a poca distancia, se puede observar al animal en toda su ingenuidad y sorprender toda su vida íntima". Véase Renoir, Jean, 1998, *La Règle du jeu* (1939), París, Librairie Générale Française, pp.158-159.

¹⁰⁶⁴ Podría relacionarse con lo que dijera Agamben sobre la repetición en las *Histoire(s)*: "La repetición no es el retorno de lo idéntico, sino el retorno de la posibilidad de aquello que ha sido... La repetición es el recuerdo de aquello que no ha sido. Igualmente, es una definición del cine: el recuerdo de aquello que no ha sido." Véase la contribución de Agamben a las mesas redondas del Festival de Locarno de 1995, recogida con otras intervenciones en "Face au cinéma et à l'Histoire", *Le Monde* 6-oct.-1995.

¹⁰⁶⁵ Joshua Reynolds, *Autorretrato* (1747), 63.5x74.3 óleo/ lienzo, Londres, National Portrait Gallery.

¹⁰⁶⁶ La entrevista fue publicada en *Libération* (26-dic-1988), y está recogida en Godard, J.-L. (1998), *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard. Tome 2, op. cit.*, pp. 161-173.

¹⁰⁶⁷ Escribía Godard a su muerte: "El señor Serge Daney es un esforzado combatiente por lo real, sutil, sólido en la teoría y justo frente a no importa cuál de las tentativas de resurrección que siempre es cualquier film... El rizo se riza: Denis, Charles, Élie, André, André otra vez, Serge. Lo que sólo Francia ha sabido dar al mundo sin exigir recompensa. Una mirada crítica que alguno y alguna habrán visto una última vez una tarde en un club cerca de l'Étoile". Texto publicado en *Libération* 13-14 jun. 1992, véase "Le ciné-fils", en Godard, J.-L. (1998), *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard. Tome 2, op. cit.*, p. 252.

que Godard permanece a un lado a contraluz, bastante lacónico y con la voz a veces entrecortada¹⁰⁶⁸. Una conversación que se ve puntuada por distintas imágenes y rótulos.

En primer lugar Daney hace mención de esa condición de historias en plural (del cine y la televisión, las muchas formas que hay ahora de contar muchas historias); una cuestión en la que incide también Godard. Pero la cuestión que centra la atención del crítico es el hecho de que esta historia no podía venir sino de un miembro de la *Nouvelle Vague*, como generación que comenzó a hacer cine en los años cincuenta-sesenta, y que, por tanto, tuvo el privilegio de estar en mitad del siglo y quizá del cine. A la vez que habla se puede ver una sorprendente imagen de *Escamotage d'une dame au théâtre Robert Houdin* de Méliès, el título del 2B, *FATALE BEAUTÉ*, y una imagen de *The Cat and the Canary*.

Acerca de esto, y mientras se ve la imagen del niño descubriendo al ahorcado en *Moonfleet*¹⁰⁶⁹ y se lee *LA MONNAIE DE L'ABSOLU* (La moneda del absoluto, el título del 3A), Godard aclara que el cine no es propiamente un asunto del siglo veinte, sino que le *cinéma c'est l'affaire du dix-neuvième siècle qui s'est résolue au vingtième siècle* (el cine es el asunto del siglo diecinueve que se ha resuelto en el veinte), idea que, expresada de una u otra forma, recorre toda esta obra. Esta manera de considerar el cine, asociada a la idea de “fábrica de sueños”, daría a entender que el siglo XX no ha sido sino otro sueño puesto en escena por esta particular industria nacida en el XIX. En este sentido podría relacionarse con la cita de Michelet, “*Chaque époque rêve la suivante*”, que tanto gustaba a Benjamin, que la ampliaba a: “Cada época no sólo sueña la siguiente, sino que soñadoramente apremia su despertar”¹⁰⁷⁰.

Mientras entra la música de Herrmann, uno de los temas para *Psycho*, se refiere Daney al momento en que apareció la *Nouvelle Vague*. Un momento en el que, tal y como expone, ya había toda una historia del cine que heredar; herencia que asumieron conscientemente primero como cinéfilos, después como críticos (y habría que decir que también después como directores). Como si aludiera a ese juicio del tiempo se puede leer un rótulo con el subtítulo del 3A, *LA RÉPONSE DES TÉNÈBRES* (La respuesta de las tinieblas), entre imágenes de diversa procedencia: *Man's Favourite Sport*, *Die Nibelungen*, *Otto e mezzo*, *Dracula*, *The Nutty Professor* o *Sylvie et le Fantôme*.

No obstante Godard replica: *une histoire qui avait été contée on peut dire, mais jamais racontée* (una historia que había sido contada se puede decir pero nunca narrada); dado que al tiempo se lee *MONTAGE, MON BEAU SOUCI* (montaje, mi bella preocupación), se puede entender que era necesario el montaje par contar verdaderamente esta historia, para que las imágenes contaran su propia historia.

¹⁰⁶⁸ Respecto a esto, que también se daba al decir títulos en los anteriores capítulos, se puede recordar lo que a propósito de *Six fois deux* (1976) ya apuntara Deleuze: "No es que tartamudee al hablar, es que hace tartamudear al lenguaje mismo. Generalmente, sólo se es extranjero cuando se habla otra lengua. En este caso se trata, al contrario, de ser extranjero en la lengua propia. Proust decía que los buenos libros están escritos en una especie de lengua extranjera. Lo mismo se aplica a las emisiones de Godard; incluso ha perfeccionado su acento suizo con este fin. Este tartamudeo creador, esta soledad es lo que constituye la fuerza de Godard." Entrevista a Deleuze en *Cahiers du Cinéma* nº 271, nov. 1976, recogida en Deleuze, Gilles, 1999, *Conversaciones*, tercera edición, Valencia, Pre-textos, p. 62. [ed. or., *Pourparleurs: 1972-1990*, París, Minuit, 1990]

¹⁰⁶⁹ No parece en absoluto azarosa la presencia de este film de Fritz Lang, donde se trata de la figura del padre y del camino hacia la edad adulta, que es también el tema de *The Night of the Hunter* (1955) película que se destaca más adelante en el capítulo; a esto se añade que ambos films eran particularmente significativos para Daney.

¹⁰⁷⁰ Véase Benjamin, W. (1998), “París, capital del siglo XIX” (1939), en *Poesía y capitalismo. Iluminaciones II*, op. cit., pp. 175-176, 189-190.

Siguiendo con lo de antes, señala Daney que, a partir de ese conocimiento y de su pasión por el cine, hicieron una elección personal de lo que querían aceptar y de lo que querían rechazar; una estimación que se acompaña de imágenes sacadas de *El Dorado*, *The Merry Widow*, *The Exploits of Elaine...* y tras la de *An American in Paris*, la imagen de *Saló* que desaparece con un fundido en blanco, para leer después *UNE VAGUE NOUVELLE*, título del capítulo que dedica a la *Nouvelle Vague*. Es importante subrayar este aspecto, el hecho de que estos autores asumieran tal herencia de un modo crítico, y partiendo de este conocimiento se enfrentaran después a la dirección, tratando de crear un cine verdaderamente nuevo, no una repetición de clichés; ejemplo de ello es Godard, que ha mantenido esta actitud a lo largo de su evolución, siendo *Histoire(s) du cinéma* la obra que culmina esta relación crítica con el legado recibido¹⁰⁷¹. Entre ambos matizan que si bien es cierto que Godard pudo adquirir esa noción histórica más tarde que otros, también es verdad que después ha teorizado más, y que ha sido el que finalmente ha resultado ser más un historiador. Cuestión que se discierne mientras se ven imágenes de *Adieu Phillipine*, y de *King Lear*, la del propio Godard, que se alterna con una de *L'avventura*.

Comenta más adelante Daney que esa herencia se volvió después monstruosa e inabarcable, al tiempo se suceden imágenes como la de un extraño Quijote de *Allemagne Neuf Zéro*, y tras verse el rótulo *LE CONTRÔLE DE L'UNIVERS* (el control del universo, título del 4A), otras de *Teorema* y *Tabu*. Sin embargo, Godard considera que, al igual que son contados los grandes nombres de la literatura, (al tiempo que aparece la fotografía de Gisèle Freund de Joyce, la cual se ve sobre *La matanza de los inocentes* de Poussin¹⁰⁷²), realmente hay muy pocas películas importantes (y para señalar una, se ve una imagen de *Greed*), que incluso podría decir que hay diez films; dado que se lee a la vez el título del 4B, *LES SIGNES PARMI NOUS* (los signos entre nosotros), podría considerarse a esos diez films como señales del arte en el mundo.

Se llega así a un punto clave para comprender la relación de Godard con la historia y con el cine. Mientras se ve la imagen de *The General*, va explicando: *le cinéma, à mon idée... c'est que c'était la seule façon de faire, de raconter, de se rendre compte, moi, que j'ai une histoire en tant que moi, mais que s'il n'y avait pas le cinéma, je ne saurais pas que j'ai une histoire; c'était la seule manière et qu'il fallait, moi, je lui devais ça* (el cine, según mi idea... es que era el único modo de hacer, de contar, de darme cuenta de que tengo una historia en tanto que sujeto, y que si no hubiera cine, no sabría que tengo una historia; era la única manera y era necesario, yo le debía eso).

Se entiende, pues, que para Godard, lo esencial es el cine, a través del cual ha llegado a la historia; y es al profundizar en la historia del cine que ha encontrado su lugar en la historia, parafraseando el título de una de sus películas “*sa place sur la terre*”¹⁰⁷³. Añade: *si tu veux, comme un calviniste ou luthérien qui a ce côté toujours coupable ou maudit...* (si quieres, como un calvinista o protestante que tiene ese lado

¹⁰⁷¹ Podría aplicarse lo que decía Deleuze de la filosofía: “No se hace nada positivo, tampoco en el terreno de la crítica o de la historia, cuando nos limitamos a esgrimir viejos conceptos estereotipados como esqueletos destinados a coartar toda creación, sin ver que los viejos filósofos de quienes los hemos tomado prestados... creaban sus conceptos y no se contentaban con limpiar, roer huesos, como el crítico o historiador de nuestra época. Hasta la historia de la filosofía carece de todo interés si no se propone despertar un concepto adormecido, representarlo otra vez sobre un escenario nuevo, aun a costa de volverlo contra sí mismo”. Deleuze, Gilles; Guattari, Félix, 2001, *¿Qué es la filosofía?*, sexta edición, Barcelona, Anagrama, p. 85. [ed. or. *Qu'est ce que la philosophie?*, París, Minuit, 1991].

¹⁰⁷² Nicolas Poussin, *La matanza de los inocentes* (1625), 147x171 óleo/ lienzo, Chantilly, Museo Condé.

¹⁰⁷³ *Soigne ta droite / Une place sur la terre comme au ciel* (1987) Jean-Luc Godard.

siempre culpable o maldito). Juega aquí con ese otro aspecto de las imágenes, desde el punto de vista de la religión, como alusión a que, procedente de una familia protestante, no sólo haya hecho del cine y de las imágenes su pasión y su trabajo, sino que ha terminado por hacer esta gran obra que no es sino un canto a las imágenes.

A continuación, desarrolla esta idea de tener un deber respecto al cine, en el sentido de que no se había hecho una historia como esta, la que representa con el rótulo *HISTOIRE(S) DU CINÉMA* que sale tras verse unos aviones de guerra. Pasa a ampliar el campo al arte en general, puesto que el arte forma parte de lo visual, lo que remarca introduciendo la pintura *Mujer bañándose en un arroyo* de Rembrandt¹⁰⁷⁴, seguida de un torso desnudo de Courbet¹⁰⁷⁵ sobre el que se lee *TES SEINS SONT LES SEULS OBUS QUE J'AIME*¹⁰⁷⁶ (tus senos son los únicos obuses que me gustan), y de la sensual *Judith* de Klimt¹⁰⁷⁷. Considera Godard que: *il y a effectivement des bouts d'histoire de la peinture, qui ont été faits par des français, pas des autres* (efectivamente hay intentos de historia de la pintura, que han sido hechos por los franceses, no por otros)¹⁰⁷⁸; y así señala algunos nombres: *Diderot, Baudelaire, Malraux, je mets tout de suite après Truffaut; il y a une ligne directe là-dedans: Baudelaire parlant de Edgar Poe est pareil que Malraux parlant de Faulkner, est pareil que Truffaut parlant d'Edgar Ulmer ou de Hawks...* (Diderot, Baudelaire, Malraux, pongo después a Truffaut; hay una línea directa ahí: Baudelaire hablando de Edgar Poe es semejante a Malraux hablando de Faulkner, se parece a Truffaut hablando de Edgar Ulmer o de Hawks). Una serie de críticos¹⁰⁷⁹, de los que muestra a Truffaut en una fotografía, a los que Daney ve un rasgo en común: han sabido que estaban dentro de una historia y han querido saber qué historia era esa; igualmente decidieron no recibir pasivamente la herencia cultural de su arte sino que buscaron sus propios precursores.

Se lee *SEUL LE CINÉMA*, se ve a un hombre saltar y a Jacques Demy en un rodaje, Goofy sale disparado de un cañón... Y con esta aceleración, Godard expone su idea: *pour moi, la grande histoire c'est la histoire du cinéma, elle est plus grande que les autres, parce qu'elle se projette* (para mí, la gran historia es la historia del cine, es más grande que las otras porque se proyecta), lo que coincide con la imagen ralentizada de *Le Mystère des roches de Kador*, un silencio para el desmayo de la amnésica que cae al recuperar la memoria por la proyección.

Elige este momento para interrumpir la entrevista, se incrementa el ritmo y sale nuevamente Godard ante la máquina de escribir, bajo cuyo sonido introduce una curiosa

¹⁰⁷⁴ Rembrandt van Rijn, *Mujer bañándose en un arroyo* (1654), 62x47 óleo sobre lienzo. Londres, National Gallery.

¹⁰⁷⁵ Gustave Courbet, *La mujer de la ola* (1868), 65x54 óleo sobre lienzo, Nueva York, Metropolitan.

¹⁰⁷⁶ Se trata de un verso de Apollinaire; véase Apollinaire, Guillaume, 1996, *Cohete* (1918), en *Antología*, Madrid, Visor, p. 76. Este verso se citaba también en el film de Truffaut *Jules et Jim* (1961).

¹⁰⁷⁷ Gustav Klimt, *Judith I* (1901), 84x42 óleo sobre lienzo, Viena, Österreichische Galerie.

¹⁰⁷⁸ Una apreciación subjetiva y bastante reduccionista, ya que se podría citar una larga lista de historiadores del arte europeos, como por ejemplo Aby Warburg, cuyo último proyecto, *Mnemosyne*, era precisamente de carácter visual, sobre la permanencia de algunas formas a lo largo del tiempo. No obstante, no puede negarse que exista una cierta tendencia de la crítica francesa.

¹⁰⁷⁹ Godard se ha referido a ellos en numerosas ocasiones, siendo quizá la más completa la lista que da al final de *2x50 ans de cinéma français* (1995); Godard, por ejemplo, dice: “Una de las grandezas de Francia ha sido siempre tener un punto de vista crítico, incluso si no conocía nada. Todos los críticos de arte han sido franceses desde Diderot, pasando por Baudelaire, Élie Faure, Malraux, es decir, gente, escritores o no, que tenían un estilo. El mal crítico es aquel que no tiene estilo”. Véase “Godard et Oliveira sortent ensemble” (*Libération*, 4-5 sept. 1993), en Godard, J.-L. (1998), tomo 2, *op. cit.*, p. 261.

historia¹⁰⁸⁰, también presente en *Les Enfants jouent à la Russie*, sobre los orígenes de la proyección: *dans une prison de Moscou, Jean-Victor Poncelet, officier de génie de l'armée de Napoléon, reconstruit sans aide d'aucune note les connaissances géométriques qu'il avait apprises dans les cours de Monge et de Carnot... il a donc fallu un prisonnier français qui tourne en rond en face d'un mur russe pour que l'application mécanique de l'idée et de l'envie de projeter des figures sur un écran prenne pratiquement son envol avec l'invention de la projection cinématographique* (En una prisión de Moscú, Jean-Victor Poncelet, oficial de ingenieros del ejército de Napoleón, reconstruye sin ayuda de ninguna nota los conocimientos de geometría que había aprendido en los cursos de Monge y de Carnot... hizo falta, por tanto, un prisionero francés dando vueltas de cara a un muro ruso para que la aplicación mecánica de la idea y del deseo de proyectar figuras sobre una pantalla despegara en la práctica con la invención de la proyección cinematográfica).

Se distingue en la oscuridad a un hombre en una cabina de proyección y el rótulo *ENVOI I* indica la primera entrega de *Le Voyage*¹⁰⁸¹. Una joven Julie Delpy, a la que se trata de acentuar el aspecto añorado, lee amplios fragmentos del poema de Baudelaire que se acompañan por imágenes y músicas, haciendo de esta metáfora de la infancia del arte, del viaje que emprendió el cine, un paréntesis de gran lirismo.

Con el Movimiento lento para cuarteto de cuerda de Webern como trasfondo, la actriz comienza a leer tendida en el suelo; una imagen que se va a sobreimpresionar con los cuadros que aparecen, primero una marina de Turner¹⁰⁸² que parece aludir a la nave en la que embarcarse, a la que sigue la pintura de Seurat¹⁰⁸³, que figura las personas que esperan en la orilla. Exclama: *ah, que le monde est grand à la clarté des lampes, aux yeux du souvenir que le monde est petit* (¡Ah! ¡Qué grande es el mundo a la luz de las lámparas! ¡Qué pequeño a los ojos del recuerdo!), y aparecen las imágenes de *The Night of the Hunter*, de la que se verá la secuencia de la huida. Los niños en la barca logran escapar del falso sacerdote como si fuera un eco nocturno de los versos *un matin, nous partons, le cerveau plein de flamme, le coeur gros de rancune et de désirs amers, et nous allons suivant le rythme de la lame berçant notre infini sur le fini des mers...* (Una mañana, partimos, el cerebro lleno de llamas, el pecho henchido de rencor y deseos amargos, y nos vamos siguiendo el ritmo de las olas sobre el finito mar meciedo un infinito). En tanto, se ven las imágenes de *The Night of the Hunter*, mecidos por la corriente del río los niños se alejan del peligro en una huida que parece proteger la naturaleza entera bajo la luz de la luna; unas imágenes con las que Godard crea un hermoso efecto de ralentización, introduciendo también en sobreimpresión a Julie Delpy. Se lee el título *LA NUIT DU CHASSEUR*¹⁰⁸⁴ (La noche del cazador) y se

¹⁰⁸⁰ Ante las dudas sobre su veracidad, dice Godard: “Es divertido, hay críticos que me acusan de que es un invento, pero lo saqué de un libro de historia de las matemáticas... efectivamente, Jean-Victor Poncelet fue un oficial del cuerpo de ingenieros prisionero en Rusia, y el resto podemos imaginarlo. Porque todos los prisioneros, salvo los que son torturados, ‘se evaden’ pensando. Para sobrevivir hacen gimnasia y los intelectuales hacen, en su cabeza, los libros o las teorías que escribirán cuando salgan de prisión”. Véase Godard, J.-L.; Ishaghpour, Y. (2000), *Archéologie du cinéma et mémoire du siècle*, op. cit., p. 44.

¹⁰⁸¹ Baudelaire, Charles, 1995, *Le Voyage* (1859), en *Las flores del mal* (1861), traducción de Luis Martínez de Merlo, tercera edición, Madrid, Cátedra, pp. 482-495. Recordar que este poema era el que también leía la niña de *Le Livre de Marie* (1983) de Anne-Marie Miéville.

¹⁰⁸² J. M. W. Turner, *Paz. Entierro en el mar* (1842), 87x86.5 óleo sobre lienzo, Londres, Tate Britain. Este cuadro recoge el entierro del pintor David Wilke, por tanto, al inicio de esta metáfora del viaje, del arte en su estado de infancia, ya evoca el final del mismo, la muerte del cine.

¹⁰⁸³ Georges Seurat, boceto para *El baño en Asnières* (h. 1884), óleo/ madera, Londres, National Gallery.

¹⁰⁸⁴ Título francés para *The Night of the Hunter* (1955) Charles Laughton.

repite *SEUL LE CINÉMA*, quizá porque esta historia sea sólo la del cine, quizá porque sólo el cine podía dar una belleza como la de ese film.

Tras un silencio retoma el poema que habla de cómo resulta ser esa partida: *les uns joyeux de fuir une patrie infâme, d'autres l'horreur de leurs berceaux...* (unos, alegres de escapar de una patria infame, otros, del horror de sus cunas); alegría que representa el redoble de la *Joyeuse Marche* de Chabrier y la imagen de *Hands Across the Table*; una cuna que evoca la edad primera del cuadro de Klimt¹⁰⁸⁵, siendo el horror esa sangre en ebullición que parece remarcar el golpe sonoro de la música de *Llorado por el viento* de Kancheli, un impacto que se repite en otros momentos puntuando el poema. Continúa con: *et quelques uns, astrologues, noyés dans les yeux d'un femme, la Circe tyrannique aux dangereux parfums. Pour n'être pas changés en bêtes, ils s'enivrent d'espace et de lumière et de cieux embrasés* (y algunos, astrólogos ahogados en los ojos de una mujer, la Circe tiránica de perfumes peligrosos. Por no ser transformados en bestias, se emborrachan de espacio y de luz y de abrazados cielos). Los astrólogos anonadados quizá fueran como Fred Astaire en *The Band Wagon*, una imagen que se alterna con la de una talla románica, y a la que vuelve para que esos ojos en los que perderse sean los de Cyd Charisse en dicha película. Suena la canción italiana *Adio, adio* despidiendo esta marcha, y la Magdalena de Ribera¹⁰⁸⁶ parece que esté asustada por el riesgo de volverse salvaje, lo que parece reprobar ese pétreo anciano de gesto grave¹⁰⁸⁷.

Vuelve a verse la cabina de proyección y aparece un rótulo, *LE VOYAGE* (el viaje), el título de este poema que prosigue, como la aventura de estos viajeros a los que, según dice, el hielo y el sol harán olvidar la marca de unos besos evocados con el cuadro de Klimt¹⁰⁸⁸. Se produce un silencio en que detiene la imagen sobre la actriz que evoca el gesto de borrar la marca de los besos, tras lo cual la conocida fotografía de Dennis Stock de James Dean caminando a la deriva por un lluvioso Nueva York refleja el verso *n'étant nulle part peut être n'importe où* (estando en ningún sitio puede estar en cualquiera) como la carrera de *Zemlja* supone ese *pour trouver le repos court toujours comme un fou* (para encontrar el reposo corre siempre como un loco).

La isla de los muertos de Böcklin¹⁰⁸⁹ da paso a una Julie Delpy enfadada y vestida de negro que dice con rabia esta significativa estrofa: *Nous voulons voyager sans vapeur et sans voile! Faites, pour égayer l'ennui de nos prisons, passer sur nos esprits tendus comme une toile, vos souvenirs avec leur cadre d'horizon* (¡Queremos viajar sin vapor y sin velas! Haced, para distraer el hastío de nuestras prisiones, pasar sobre nuestros espíritus tensos como una tela vuestros recuerdos con su marco de horizonte). Estos son los versos que mejor reflejan la idea de que Baudelaire anunciaba el cine; así esa tela tensada sería la pantalla sobre la que proyectar, y “*cadre*” es un término que puede significar tanto marco como encuadre. Entran las notas de *El clave bien temperado* de Johann Sebastian Bach (Libro I, preludio y fuga nº 1) y mientras, las imágenes de *Stella Dallas* y *Brute Force* parecen evocar a aquellos que desean escapar de sus prisiones; se siguen del rótulo *IT'S ALL TRUE* evocando el proyecto de Orson Welles, viéndose a éste en una imagen marítima y dando a entender que la poética historia de este viaje que emprendió el cine, es toda verdad.

¹⁰⁸⁵ Gustav Klimt, *Las tres edades de la mujer* (1905), 180x180 óleo sobre lienzo, Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna.

¹⁰⁸⁶ José de Ribera, *Magdalena penitente* (1640), 181x195 óleo sobre lienzo, Madrid, Museo del Prado.

¹⁰⁸⁷ Nazareth (s. XIII) Cabeza. Jerusalén, Museo de los Patriarcas.

¹⁰⁸⁸ Gustav Klimt, *El Beso* (1907-8), 180x180 óleo sobre lienzo, Viena, Österreichische Galerie.

¹⁰⁸⁹ Arnold Böcklin, *La isla de los muertos* (1880), 111x155 óleo sobre lienzo, Basilea, Kunstmuseum.

Y, en ese viaje *-dites, qu'avez -vous vu?* (Decid ¿qué habéis visto?)- pregunta Julie Delpy; recuerdos del viaje que son múltiples y variados, como habría de suceder con el viaje del cine: *Nous avons vu des astres et des flots; nous avons vu des sables aussi, et, malgré bien des chocs et d'imprévus désastres, nous nous sommes souvent ennuyés, comme ici... les plus riches cités, les plus grandes paysages, jamais ne contenaient l'attrait mystérieux de ce que le hasard fait avec les nuages, et toujours le désir nous rendait soucieux* (hemos visto estrellas y mareas; hemos visto arenas también, y, a pesar de numerosos choques e imprevistos desastres, nos hemos aburrido a menudo, como aquí... las más ricas ciudades, los más grandes paisajes jamás tenían la atracción misteriosa de aquello que el azar hacía con las nubes, y siempre el deseo nos dejaba preocupados). Como si fuera quien relata qué ha visto, aparece la imagen de Jacques Rivette a la orilla del mar, que se alterna con otras: unos cadáveres para representar esos desastres, y para figurar las arenas y mareas, el dibujo de un puerto y la pintura de un almirante¹⁰⁹⁰; las más ricas ciudades vendrían figuradas por esa imagen de Ludwig, y la preocupación, por el gesto de Juana en *Le Procès de Jeanne d'Arc*. En tanto se lee en rótulos: *POUR QUOI FAIRE SIMPLE QUAND ON PEUT FAIRE COMPLIQUÉ* (Por qué hacerlo simple cuando se puede hacer complicado), frase que puede entenderse referida a varias cosas: por un lado, dado que es un poema suyo, a la tendencia poética de Baudelaire y su gusto por la complejidad y la artificiosidad frente a lo sencillo; pero más bien sería una especie de réplica a la máxima de Rossellini de preservar la simplicidad (idea que se recoge en el 3A), y que aludiría al interés de Godard por el montaje: montaje como forma de expresión propia del cine por el que nunca se trata de una única imagen, sino de un conjunto de imágenes.

Continúa describiendo las cosas encontradas en el viaje: *nous avons salué des idoles à trompe, des trônes constellés de joyaux lumineux...* (saludamos con trompetas a ídolos, y a tronos constelados de joyas luminosas); maravillas que quedan asociadas a imágenes de distintos maestros junto a una cámara: Chaplin, Mizoguchi, Antonioni... y también con una cámara aparecen Laurel y Hardy, seguidos de otros directores como Cocteau, o Franju. Encantos sin fin *-et puis et puis encore* (y más y más aún)- que tienen sus peligros como recuerda el rótulo de *BEAUTÉ FATALE* sobre el dibujo de una asustada *Snow White*, que se superpone a las imágenes de *Le Sang d'un poète*.

En este punto, interrumpe el poema para regresar a la entrevista, un fragmento que volverá a estar acompañado por la música de Herrmann. Retoma el diálogo por donde lo había dejado, cuando decía Godard que, para él, la gran historia es la del cine, y explica ahora que eso es porque *elle peut se projeter, les autres ne peuvent que se réduire* (se puede proyectar, las otras no pueden sino reducirse). He ahí el carácter paradójico de las *Histoire(s)*, siendo una obra por y para el cine, técnicamente ha sido posible gracias al vídeo y al ordenador, en 35mm nunca se hubiera llevado a cabo. Así, recordando a Brecht, dice Godard: *j'examine avec soin mon plan, il est irréalisable* (examino con cuidado mi plan, es irrealizable). Plan irrealizable que es querer hacer una historia que abarque todas esas historias de y en torno al cine, un trabajo de cine que ha de hacerse en otro soporte, y que, por tanto, será visto en la denostada televisión.

Como explica Godard: *la télé réduit... alors que le spectateur de cinéma était attiré, le spectateur de télévision est rejeté; mais on peut faire un souvenir de cette histoire, un souvenir mais c'est la grande histoire...* (la tele reduce... mientras que el espectador de cine es atraído, el espectador de televisión es rechazado; pero se puede

¹⁰⁹⁰ Henri de Toulouse-Lautrec, *Almirante Viaud* (1901), 139x153 óleo/lienzo, São Paulo, Museo de Arte.

hacer un recuerdo de esta historia, un recuerdo pero es la gran historia)¹⁰⁹¹. De modo que *Histoire(s) du cinéma* es un recuerdo en vídeo de la gran historia, la del cine. En tanto, mientras se mantenían las imágenes de *Le Sang d'un poète* superponiéndose a las de la entrevista, han aparecido otras, referidas a la infancia como es la de *Apur Sansar*, que subraya con el rótulo *LE MONDE D'APU*¹⁰⁹² (*El mundo de Apu*); dado que el rótulo anterior dice *LE MONDE PERDU*¹⁰⁹³ (*El mundo perdido*) podría entenderse que ese mundo perdido es la felicidad perdida de Apu. Asimismo alude al origen, quizá también por recordar de dónde salió la televisión, y lo hace mediante el conocido cuadro de Courbet destacando su título: *L'ORIGINE DU MONDE* (El origen del mundo)¹⁰⁹⁴.

En esta coyuntura vuelve a aparecer Julie Delpy que reanuda la lectura de Baudelaire ataviada con un camisón a la antigua y jugueteando con agua. Llega el momento en que ese viaje decae, como pasó con el cine, degradado por dedicarse al espectáculo y al subproducto de fácil venta. Sigue el poema: *pour ne pas oublier la chose capitale, nous avons vu partout et sans l'avoir cherché, du haut jusqu'en bas de l'échelle fatal, le spectacle ennuyeux de l'immortel péché...* (para no olvidar la cosa capital, hemos visto por todas partes y sin haberlo buscado, de lo alto hasta lo bajo de la escala fatal, el aburrido espectáculo del inmortal pecado). Así, salen imágenes de chicas con aspecto de *pin-up*, como lo es la “Caperucita de ciudad” de los dibujos de *Little Rural Riding Hood*, a las que parece mirar Groucho Marx. Sale un rótulo con el título del capítulo, quizá para decir que sólo el cine ha tenido esta historia de caída. Unas faltas -no fue testigo del horror, y se vendió a los más miserables espectáculos- que se resumen a continuación con una aberrante asociación¹⁰⁹⁵: una fotografía de los prisioneros del campo de concentración de Ebensee junto a primitivas imágenes pornográficas. Repite el rótulo *LE MONDE PERDU*, al que siguen con aire proustiano *LE TEMPS PERDU* y *LE TEMPS TROUVÉ* (rótulos entre los que se ve una ilustración para *Alicia en el país de las maravillas*, como si ese mundo perdido y a encontrar fuera el reino de lo maravilloso) para terminar con *LE CINÉMA* (rótulo que sale sobre la imagen de Laurence Olivier y Merle Oberon en *Wuthering Heights*), un cine que perdió su mágico estado de infancia, y que ahora se quiere recuperar con esta obra.

Según el poema, es amargo el saber que se extrae del viaje: *Le monde monotone et petit, aujourd'hui, hier demain, toujours, nous fait voir notre image: une oasis d'horreur dans un désert d'ennui* (el mundo monótono y pequeño, hoy, ayer, mañana, siempre, nos hace ver nuestra imagen: un oasis de horror en un desierto de hastío). Un mundo que acaba por resultar siempre igual, siempre las mismas cosas; más que dejar saciado crea insatisfacción, de ahí que la propia imagen produzca horror. Esta idea se refleja superponiendo, como si utilizara un iris, primero la imagen de Julie Delpy recitando y luego la de la actriz Eileen Sedwick, en peligroso equilibrio en una escalera, a la fotografía de George Rodger de un niño superviviente caminando por una vía llena de cadáveres en Bergen-Belsen en abril de 1945, superposición a la que se intercala un dibujo de Goya¹⁰⁹⁶ sobre el que se leen las iniciales de distintas cadenas de televisión. En esta situación, y mientras se escucha la música de *Winter* de Dino

¹⁰⁹¹ Según Godard: “Aquí [cine] levantas la cabeza, allí [la tele] bajas los ojos”. Véase la cita en Debray, Régis, 1994, *Vida y muerte de la imagen*, Barcelona, Paidós, p. 269. [ed. or., París, Gallimard, 1992]

¹⁰⁹² Título francés para la última película de la “trilogía de Apu” *Apur Sansar* (1959) Satyajit Ray.

¹⁰⁹³ Aludiría también a un film, *The lost World* (1925), basado en la novela homónima de Conan Doyle.

¹⁰⁹⁴ Gustave Courbet, *El origen del mundo* (1866), 46x55 óleo sobre lienzo, París, Museo d'Orsay.

¹⁰⁹⁵ Un brutal choque que ya se daba en algunos fotomontajes de Gerhard Richter.

¹⁰⁹⁶ Francisco de Goya, dibujo sin título (1819), Madrid, Museo del Prado.

Saluzzi, el poema va a plantear la duda entre partir y quedarse, ante la que, si se siente que es necesario, habrá que marchar: *ô Mort, vieux capitaine, il est temps! levons l'ancre! Ce pays nous ennui, ô Mort! Appareillons! Si le ciel et la mer sont noirs comme de l'encre, nos coeurs que tu connais sont remplis de rayons* (¡Oh muerte! Viejo capitán, es tiempo ¡levemos el ancla! Este país nos aburre ¡Oh Muerte! ¡Aparejemos! Si el cielo y la mar son negros como la tinta, nuestros corazones ya sabes que están llenos de rayos). Ante la desolación del hastío perpetuo habrá, pues, que partir, por mucho que las circunstancias se muestren amenazadoras; como se ha visto, el viaje no siempre es tan maravilloso, pero al cortar aquí el poema queda enaltecido el apasionamiento con que se emprende esta experiencia, unos corazones exaltados que hace corresponder con la pintura de unas luminosas flores.

Un espacio negro sirve para pasar a otro viaje, que por el rótulo *EURYDICE* se sabe es el de descenso a los infiernos, las aguas a surcar serán las de la laguna Estigia. Sobre la bella imagen de *Glomsdalsbruden*, en que el joven lleva en su barca a su novia desmayada, se va leyendo *LE CINÉMA / AUTORISE ORPHÉE / DE SE RE TOURNER / SANS FAIRE MOURIR / EURY DICE* (El cine, autoriza a Orfeo a volverse sin hacer morir a Eurídice)¹⁰⁹⁷. Se concreta aquí especialmente lo que Aumont ha dado en llamar “la metáfora de Orfeo”¹⁰⁹⁸, que no es sino una de las formas del papel relevante que tiene la poesía en las *Histoire(s)*. Por esta vez Orfeo podrá regresar con Eurídice, pero, dice Aumont, sólo podrá recuperarla ya como estatua de sal, como historia. Podría entenderse que Godard sería, pues, el poeta capaz de cruzar las aguas del olvido para recuperar un estado ideal del cine que ya no puede darse, pero a cuyo recuerdo canta esta obra, elaborando una memoria del cine que permanecerá en el tiempo. De tal manera, siguiendo la metáfora del poema de Baudelaire, el poeta-historiador emprende un viaje que, parafraseando el omitido verso final de *Le Voyage*, le lleva “*au fond de l'inconnu pour le retrouver*”¹⁰⁹⁹, al fondo de lo desconocido para reencontrar el cine.

En tanto, se escucha la banda de sonido de *Dalla nube alla resistenza*, la película de Straub-Huillet basada en textos de Cesare Pavese, y puede escucharse claramente que Ixión pregunta si aún se puede morir a La Nube, la cual le contesta: “No, Ixión. Harán de ti una sombra, pero una sombra que reclama la vida y no muere ya nunca”¹¹⁰⁰. Si el cine era ya el arte de la luz y la sombra, ahora ya sólo pervivirá como fantasma. Al tiempo se leen en rótulos sucesivos estos versos de Ovidio: *AUREA PRIMA SATA EST AETAS/ QUAE VINDICE NULLO/ SPONTE SUA/ SINE LEG FIDEM RECTUMQUE COLEBAT* (La edad de oro fue la creada en primer lugar, edad que sin autoridad y sin ley, por propia iniciativa, cultivaba la lealtad y el bien)¹¹⁰¹; y entre estas palabras, se ve el detalle del icono de un bello arcángel, así como una turbadora pintura de Munch¹¹⁰², terminando con las imágenes de unas chicas que llegan a buen puerto tras un recorrido en barca, con lo que se completa la metáfora del ahora feliz retorno de Orfeo.

¹⁰⁹⁷ Hacer notar el intraducible juego de palabras, ya que “*tourner*” además de girar significa rodar (un film), la manera de poner “*retourner*” deja entender no sólo “darse la vuelta”, sino también “volver a rodar”, incidiendo en la idea de una esperanza para las imágenes. Por otra parte, la palabra “*Eurydice*” aparece también separada, sobre esta cuestión, véase el análisis que se hace en Leutrat, J.-L.; Liandrat-Guigues, S. (2004), *Godard simple comme bonjour*, op. cit., p. 209.

¹⁰⁹⁸ Como se ha indicado anteriormente véase Aumont, J. (1999), *Amnésies*, op. cit., pp. 33-67.

¹⁰⁹⁹ Recordar que el verso original es “*au fond de l'inconnu pour trouver de nouveau*”.

¹¹⁰⁰ Véase Pavese, Cesare, 2001, “La nube”, en *Diálogos con Leucò*, Barcelona, Tusquets, pp. 13-14. [ed. or., *Dialoghi con Leucò*, Turin, Einaudi, 1947]

¹¹⁰¹ Véase Ovidio, 2002, *Metamorfosis*, vol. I (lib. I-V), Madrid, CSIC, p. 10 (Libro I, 89-90)

¹¹⁰² Edvard Munch, *Vampiresa* (1895), 91x109 óleo sobre tabla, Oslo, Museo Munch.

CAPÍTULO 2B FATALE BEAUTÉ

Si bien está muy presente en las *Histoire(s)* el tema de la belleza, este capítulo se consagra especialmente al aspecto de fatalidad que arrastra esa belleza. Se presenta, pues, como si fuera una composición en torno al verso de Rilke, “Porque lo bello no es sino el principio de lo terrible”¹¹⁰³, que Godard, ha repetido (aunque no lo cite aquí) numerosas veces en los últimos años¹¹⁰⁴. Por otra parte, como explicación a este título, Godard dice haber tomado de una película de Siodmak¹¹⁰⁵.

Devastador efecto de la belleza en todos los sentidos: por una parte, esa belleza concreta que identifica con la de la mujer, una belleza que lleva a la pasión y a la desgracia, fatal porque está indisolublemente ligada a la pulsión de muerte; por otro lado, el aspecto abstracto, la belleza ideal que obsesiona al creador y le lleva a la desesperación, el peligro de caer en el mero esteticismo, aspectos que quedan reflejados en los amplios fragmentos de *La muerte de Virgilio* que incluye en este capítulo.

¹¹⁰³ Véase Rilke, Rainer M., 1993, *Elegía I* (1912), en *Elegías de Duino. Los sonetos a Orfeo*, (traducción Eustaquio Barjau), Madrid, Cátedra, p. 61.

¹¹⁰⁴ Él mismo lo recordaba en *Prénom Carmen* (1983), y Alain Bergala ha comentado el frecuente uso del mismo (véase *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard. Tome 2. Op. cit.* p. 29).

¹¹⁰⁵ No hay ninguna película titulada *Fatale Beauté* (o su traducción literal en inglés) en la filmografía de Robert Siodmak; lo más parecido que se ha podido encontrar es el título que *The Great Sinner* (1949) recibió en Francia, donde se distribuyó como *Passion fatale*. Esta película, cuyo guión se inspiraba en *El jugador* de Dostoyevski, estaba protagonizada por Gregory Peck y Ava Gardner; quizá sea por esto que incluya al comienzo de este capítulo imágenes de esta actriz cantando (aunque tampoco serían necesarios motivos añadidos para mostrar a la bellísima actriz en este capítulo).

El capítulo se inicia aludiendo a esa relación belleza-muerte, ya con la misma dedicatoria que inserta sobre un solemne negro: a Michèle Firk, crítica de *Positif* que murió en 1967 participando en la guerrilla de Guatemala; y a Nicole Ladmiral, la joven actriz que trabajó en *Journal d'un curé de campagne*, suicidándose poco después.

Introduce una grabación en directo (suenan los aplausos correspondientes al finalizar) de Paco Ibáñez interpretando *Palabras para Julia*, canción sobre un poema de José Agustín Goytisolo; aunque en realidad se trata de las palabras que un padre dirige a su hija, Godard lo presenta como si fuera un hombre que se dirige a su amada. Estas afectuosas palabras acompañan a unas imágenes de apenadas mujeres a las que parece proteger como figura tutelar la fotografía de Simone de Beauvoir. Imágenes de mujeres que desmayadas encuentran unos brazos que las sostengan, con lo que parece subrayar especialmente una parte de la letra: “un hombre solo, una mujer, así tomados de uno en uno, son como polvo, no son nada, no son nada...” En cierto sentido es también una manera de aludir a dos ideas muy presentes en esta obra: la unión del amor y el trabajo, la necesidad de dos para trabajar.

En tanto aparece Godard, que con el peculiar aspecto que le da estar con una visera y un cigarro en la boca, parece estar absorto en la canción. Antes de que ésta acabe arranca la máquina de escribir y enuncia los títulos: *Les Grandes Espérances* (*Grandes esperanzas*, Charles Dickens), *L'Homme sans qualités* (*El hombre sin atributos*, Robert Musil) *Les Mariés de la Tour Eiffel* (*Los novios de la Torre Eiffel*, Jean Cocteau). No es casual que el primero coincida con el rótulo *UNE VAGUE NOUVELLE*, título del capítulo dedicado a la *Nouvelle Vague*, que fue sin duda un cúmulo de grandes esperanzas; la obra de Musil coincide con el título del 4A, el hombre desprovisto de cualidades que queda a merced de quien tome *LE CONTRÔLE DE L'UNIVERS*; y la magia poética de Cocteau hace pensar en el rótulo simultáneo, *LES SIGNES PARMIS NOUS*, título del 4B.

Se ve la imagen de la hermosa Ava Gardner entonando una triste canción en *Pandora and the Flying Dutchman*, y hace un juego con el rótulo *DO RE MI FA TALE* al dejar separada la última palabra (no sólo por la nota musical, recordar que “*fa tale*” podría tomarse por “haz tal”, “haz una belleza tal”); la imagen se alterna con la de Godard, viéndose también una imagen de *The Locket*. Una belleza en peligro, como la joven de *La Belle et la Bête* recorriendo el misterioso pasillo de la mansión de la Bestia, al tiempo que se puede leer el verso de Queneau: *TOUJOURS L'INSTANT FATAL VIENDRA POUR NOUS DISTRAIRE*¹¹⁰⁶ (siempre el instante fatal vendrá para distraernos). Un instante fatídico propiciado por la atracción de la belleza, que quizá no sea más que un espejismo, como los que ha producido el cine; o incluso un fraude, como el de la frase que incluye de Cocteau¹¹⁰⁷: *le rouge est mis, je suis entré en fraude* (el rojo está puesto, he entrado en fraude). Irrumpe la música de la Sinfonía en Tres Movimientos de Stravinsky mientras se ve una foto de Cocteau de joven apuntando con una pistola, seguido de otros disparos más dramáticos como el de *Duel in the Sun*, o los que abaten a mujeres tan bellas como valientes, ya sea la enfermera en *The Fury*, Shirley MacLaine en *Some Came Running*, o Anna Magnani en *Roma, città aperta*; mujeres a las que se ve caer en una especie de iris superpuesto a la imagen de Godard, y

¹¹⁰⁶ Queneau, Raymond, 1987, *L'Instant fatal*, París, Gallimard, p. 170. [ed. or., *L'Instant fatal, poèmes*, París, Gallimard, 1948]

¹¹⁰⁷ Cocteau decía esta frase en el cortometraje *Le Rouge est mis* (1953) realizado por Igor Barréré y Hubert Knapp, con comentarios de Jean Cocteau.

junto a ellas, otras mujeres arrastradas por otros aspectos de la fatalidad, como Margarita sufriendo a causa de los prejuicios de la sociedad en *Faust*, o como la delatora de *Roma, città aperta*, desesperada ante el horror que ella misma ha causado.

Enlazando con el motivo del fraude, se cuestiona Godard si él mismo ha sido uno, y hace un juego de palabras: *je voulais être ingénieur, je ne sais même pas si j'ai réussi à être ingénieux* (yo quería ser ingeniero, ni siquiera sé si he conseguido ser ingenioso)¹¹⁰⁸. El ahora artista se plantea: *toutes ces histoires qui sont maintenant à moi, comment les dire, les montrer peut être* (todas esas historias que ahora son mías, cómo decirlas, mostrarlas quizá); todas esas historias que hubo, que pudo haber habido y de las que se hace receptor, no para contarlas otra vez, sino para hacer lo que no se había hecho, mostrarlas. En tanto, sobre las imágenes de *M* de la mano con la señal acusadora, y las de la prueba de cámara de *King Kong*, se ha vuelto a leer el aforismo del Maestro Eckhart, *SEUL LA MAIN QUI EFFACE PEUT ÉCRIRE*, sólo la mano que borra puede escribir. Repite *L'INSTANT FATAL*, quizá en el que se decide mostrar todas esas historias, y se ve a un diabólico John Cassavetes en *The Fury* y el conjuro de *Faust*.

Historias que entre la gente acaban por reducirse a contar un argumento; lo que viene de la imposición de que haya un guión, que a Godard le parece nefasta, de ahí que diga: *l'invention du scénario, c'est un petit comptable de la mafia, il fallait mettre de l'ordre dans le désordre des trouvailles de Mack Sennett* (la invención del guión, es un pequeño contable de la mafia, había que poner orden en el desorden de los hallazgos de Mack Sennett)¹¹⁰⁹. Fatalidad, pues, que el puro lenguaje de las imágenes se viera limitado por textos; fatalidad como la que arrastra a los hombres a la animalidad en esa escena de *Rancho Notorius*, a la que siguen las imágenes de *Sunset Boulevard* de la escritura de un guión.

Tras plantear mediante rótulos *HISTOIRE(S) DE CINÉMOI, À QUI APPARTENAIT LUI*¹¹¹⁰ (historia(s) de cine-yo, a quién pertenecía él), aparece Godard en imagen, descamisado y ante la máquina de escribir, enunciando los títulos *La Montagne magique* (*La montaña mágica*, Thomas Mann) y *La Dame aux camélias* (*La dama de las camelias*, Alexandre Dumas) acompañados ambos de imágenes alusivas. A continuación introduce otra sorprendente idea: *et Friedrich Murnau et Karl Freund, ils ont inventé les éclairages de Nuremberg, alors que Hitler n'avait pas encore de quoi se payer une bière dans les cafés de Munich* (y Friedrich Murnau y Karl Freund, ellos inventaron las iluminaciones de Nuremberg, mientras Hitler aún no tenía por lo que pagarse una cerveza en los cafés de Munich). Curiosa reflexión para recordar que los grandes logros respecto al uso de las luces y las sombras en el cine expresionista eran anteriores al ascenso de los nazis, que luego trataría de imitar esta iluminación para su megalomanía kitsch¹¹¹¹. Parece que insinúa una cierta responsabilidad dados los títulos que dice seguidos: *Les Mains sales* (*Las manos sucias*, Jean-Paul Sartre) y *En avoir ou pas* (*Tener o no tener*, Ernest Hemingway); la cuestión estará, pues, en saber si uno tiene o no las manos limpias para poder borrar y escribir de nuevo, y así se ve cómo Godard mira las suyas. Manos como las que se suceden con imágenes de *Un chien*

¹¹⁰⁸ Algo semejante ya lo decía Godard en *Introducción a una verdadera historia del cine*, véase *op. cit.*, pp. 38-39.

¹¹⁰⁹ Esta idea ya la exponía de modo parecido al comienzo de *Scénario du film Passion* (1982)

¹¹¹⁰ Esta frase que se repite en el 4B está en relación con la cita del 1A que Leutrat identifica como proveniente de un libro sobre Howard Hughes.

¹¹¹¹ Esta teoría se podría relacionar con algunas de las ideas de Kracauer sobre el cine alemán de entreguerras, véase Kracauer, Siegfried, 1995, *De Caligari a Hitler*, Barcelona, Paidós. [ed. or., *From Caligari to Hitler. A Psychological History of the German Film*, Princeton University Press, 1947]

andalou u *Orlacs Hände*, a las que acompaña el rótulo *PENSER AVEC LES MAINS* (pensar con las manos), título de un libro de Denis de Rougemont que cita ampliamente en el 4A y que resulta ser una fórmula muy significativa para las *Histoire(s)*, en tanto que apela a la unión de pensamiento y acción, de pensamiento y creación.

Continúa dando pinceladas reveladoras sobre otros aspectos, esta vez sobre la manera de encuadrar. Explica que el plano americano, era para señalar el revólver, por tanto el sexo, en el caso del hombre (como se ve en esa imagen de Roy Rogers de vaquero, al que después parece parodiar un Mickey Mouse *cowboy*), porque en cambio, las mujeres siempre eran encuadradas a la altura del pecho, lo que ilustra con un retrato de Rubens¹¹¹². Concluye finalmente por decir que en el fondo de cada historia de amor espera una de crianza (como parece indicar la imagen de Bessie Love).

No es muy reconfortante esta reflexión sobre cómo han ido las cosas, y parece incidir en ello con los títulos *Les Illusions perdues* (*Las ilusiones perdidas*, Honoré de Balzac) y *La Cigale et la Fourmi* (*La cigarra y la hormiga*, La Fontaine). Mantiene la música de Arvo Pärt que se viene escuchando y lentamente se produce una bellísimo fundido con las imágenes del rostro de Louise Brooks y la del joven de *Persona* cuando apoyaba el brazo sobre la pantalla. Un rótulo con el título de esta obra destaca el *TOI* llamando a la implicación personal, tras lo que se ve rebobinar el rollo de un film, la materia misma del celuloide para inscribir un proustiano *LE TEMPS PERDU* (El tiempo perdido).

Pero tampoco es todo tiempo perdido: de la mano del rótulo *LE TEMPS TROUVÉ* (El tiempo encontrado) introduce una anécdota sobre uno de esos cineastas escritores que tanto aprecia, así dice que es un cineasta y no un historiador, Marcel Pagnol, quien ha descubierto el secreto de la máscara de hierro, y al mismo tiempo el origen del primer plano, el rostro del rey en las monedas¹¹¹³. Muestra una foto de Pagnol de joven y una de sus películas, *Angèle*, seguida de unos caballeros luchando sacados de *L'età del ferro*, y el rostro del rey va a ser el de Felipe IV¹¹¹⁴. Para terminar con estas consideraciones, si Pagnol no sólo fue cineasta sino escritor y director teatral, recuerda ahora a Alexandre Astruc y su concepto de la *caméra stylo*¹¹¹⁵, idea que dice, fue sugerida por Sartre para hacer caer la imagen bajo la “guillotina del sentido”; al tiempo, salen fotografías de ambos tras las que se ve a una guerrillera y a un herido.

En tanto, una voz femenina repite el texto que aparecía en el 1A, *oui, la nuit est venue... un autre monde se lève, dur, cynique, analphabète, amnésique, tournant sans raison... Et le plus étrange c'est que les morts vivants de ce monde sont construits sur le monde d'avant...*¹¹¹⁶. Al tiempo se ve a una desesperada Ingrid Bergman en *Under Capricorn*, mientras los rótulos hablan del instante fatal, de la belleza fatal, con el cuarteto nº 5 de Bartók como fondo. Aparece Godard que, de un modo algo extravagante, coge una caja de televisión hueca y se la coloca en la cabeza para hacer el siguiente comentario: *c'est ce qui fait que je parle avec des mots là parce que je suis à la télévision, qu'est que je dis, dans le téléviseur, et que la chose n'existe que par le nom*

¹¹¹² Peter Paul Rubens, *Retrato de Susanne Fourment* (1625), 79x54 óleo/tabla, Londres, National Gallery.

¹¹¹³ Godard ya contaba esto en *Introducción a una verdadera historia del cine*, véase *op. cit.*, pp. 62-63.

¹¹¹⁴ Escuela de Velázquez, *Felipe IV a caballo* (h. 1620), 339x267 óleo sobre lienzo, Florencia, Uffizi.

¹¹¹⁵ Véase Astruc, Alexandre, “El nacimiento de una nueva vanguardia: la ‘caméra-stylo’ ”, *L'Écran française* nº 144, 1948; recogido en Romaguera, J.; Alsina, H. (eds.), 1998, *Textos y manifiestos del cine*, Madrid, Cátedra, pp. 219-224.

¹¹¹⁶ Sollers, P. (1985), *Mujeres*, *op. cit.*, pp. 18-19.

que je lui donne, pauvre chose... (es por lo que hablo con palabras aquí, porque estoy en la televisión, qué digo, dentro del televisor, y que la cosa no existe sino por el nombre que le doy, pobre cosa). Nuevamente se constata la opinión tan negativa que tiene Godard de la televisión, tal y como puede verse en distintos capítulos.

Con la música de la Sonata para viola y piano op. 11 n° 4 de Paul Hindemith se marca un remanso lírico en que pasa a desarrollar el motivo que ya han marcado los rótulos: *PAS UN ART NI UNE TECHNIQUE... UNE MYSTÈRE* (ni un arte ni una técnica... un misterio). Un misterio como el de la quietud de la pintura de Seurat¹¹¹⁷, o bien, al hilo de lo que dice, un misterio como la desaparición de Albertine, a quien parece representar esa bañista de Renoir¹¹¹⁸. El misterio de qué sea el cine puesto que no es literatura, se trata de un modo de expresión diferente, dice Godard: *longtemps je me suis couché de bonne heure, je dis ça et tout à coup c'est Albertine qui disparaît, et c'est le temps qui est retrouvé, et c'est parce que c'est le romancier qui parle, mais si c'était l'homme de cinéma, s'il fallait dire sans rien dire, par exemple, je me suis réveillé de malheur; il faut le cinéma et pour les mots qui restent dans la gorge et pour desensevelir la vérité* (por mucho tiempo me he acostado temprano, digo eso y de pronto es Albertine que desaparece, y es el tiempo que es reencontrado, y es porque es el novelista quien habla, pero si fuera el hombre de cine, si hiciera falta decir sin decir nada, por ejemplo, me he levantado desdichado; es necesario el cine, para las palabras que se quedan en la garganta y para desenterrar la verdad).

Este cine de esencia misteriosa, capaz de expresar lo que escapa a las palabras, pasa a ser considerado en su relación con la memoria. Mientras decía lo anterior se ha visto la pintura de unos niños en una rocosa playa del mar del Norte¹¹¹⁹, que bien podría tomarse como una evocación de la infancia del propio Godard; el lugar de evocación no es Combray, sino la costa de Bretaña al principio de la ocupación, un tiempo que para él fue de inconsciencia y que ahora forma parte de su memoria. Se lee *LE TROU*¹¹²⁰ (El agujero), quizá ese agujero por el que remontarse en el tiempo mientras el rótulo se transforma en *LE TEMPS RETROUVÉ* (el tiempo recuperado), que como ha dicho, en el cine será distinto que en la novela. La idea del retorno se figura con el encuentro de Debbie en *The Searchers*, y las imágenes que siguen de escena del Madison en *Bande à part* desprenden en este contexto la nostalgia por una época de alegría despreocupada. Salen los rótulos *SEUL LE CINÉMA, TOUT SEUL*, y es que sólo el cine puede mostrar ciertas cosas, ese es su *MYSTÈRE* (misterio) rótulo que se lee sobre una imagen de *Viaggio in Italia*, película de “*le temps retrouvé*”, del misterio del tiempo para “*se retrouver*”. Un tiempo que parece quedar detenido en el mármol de una escultura; imagen de callada ansiedad que va seguida de la fotografía Man Ray de Proust en su lecho de muerte, que subraya el rótulo *MARCEL*; el escritor extenuado tras tanto haber anhelado la belleza, esa belleza fugitiva y cruel como *ALBERTINE*, rótulo que viene junto a una enigmática cabeza sin rostro de Max Ernst¹¹²¹. Imágenes del silencio y la quietud en que vuelve a escucharse el aforismo de Bresson que abría el 1B, “asegúrate de haber agotado todo lo que se comunica por la inmovilidad y el silencio”.¹¹²²

¹¹¹⁷ Georges Seurat, *El baño en Asnières* (1884), 201x300 óleo sobre lienzo, Londres, National Gallery.

¹¹¹⁸ Pierre Auguste Renoir, *Bañista rubia* (1881), 90x63 óleo sobre lienzo, Turín, colección privada.

¹¹¹⁹ Gustave Courbet, *La playa de Saint-Aubin-sur-Mer* (1867), 54x65 óleo sobre lienzo, Madrid, Colección Carmen Thyssen-Bornemisza. Se trata de una playa de Calvados (Baja Normandía), que por el tipo de paisaje, bien puede verse como imagen de referencia a la costa noroccidental francesa.

¹¹²⁰ Título del último film de Jacques Becker (1960).

¹¹²¹ Max Ernst, *Los invitados del domingo* (1924), 55x65 óleo sobre lienzo, colección particular.

¹¹²² Bresson, R. (1997), *Notas sobre el cinematógrafo* (1975), *op. cit.*, p. 28

Continúa citando a Bresson: *Leonardo recommande de bien penser à la fin, de penser avant tout à la fin. La fin c'est l'écran qui n'est qu'une surface* (Leonardo recomienda pensar bien el final, pensar ante todo el final. El final es la pantalla, que no es sino una superficie)¹¹²³, y es que no se puede olvidar que esa compleja relación con el tiempo el cine tiene que expresarla en los límites de la pantalla. En tanto, se ha comenzado a escuchar, procedente de la banda de sonido de *Allemagne Neuf Zéro*, a Eddie Constantine citando a Novalis: *ah! ma patrie... est-ce donc vrai... C'est ainsi que je t'ai imaginée depuis longtemps... pays heureux, magique, éblouissant... ô terre aimée, où donc es-tu* (¡ah! patria mía... luego es verdad... Es así como te he imaginado desde hace tanto tiempo... país feliz, mágico, deslumbrante... ¡oh! tierra amada, dónde estás entonces). Retorno a una patria que puede no sólo ser el lugar de la infancia y las raíces, sino también el espacio soñado de un ideal artístico (conectando así con las posteriores citas de *La muerte de Virgilio*). En este sentido, se ve una fotografía de Nicolas de Staël en sobreimpresión con uno de sus cuadros; aparece como artista que mantuvo un alto nivel de exigencia, tiranía de una belleza que terminó con el suicidio de Staël, al que recuerda aquí con el lamento de las notas del segundo movimiento de la Séptima Sinfonía de Beethoven.

En relación con los principios que ha de mantener el creador, recuerda aquí el aforismo de Bresson que ya citaba en el 1A (*si une image regardé à part...*) y que resulta esencial para el montaje. Termina esta serie con una nota que evoca el trágico final del pintor¹¹²⁴ al introducir un fragmento de *Allemagne Neuf Zéro* en que se oye nuevamente a Eddie Constantine recitar: *Morgenrot, Morgenrot... Leuchtest mir zum frühen Tod, Bald wird die Trompete blasen, Dann muß ich mein Leben lassen* (Radiante aurora, radiante aurora... Me anuncias demasiado pronto la muerte, pronto sonará la llamada de las trompetas y, entonces, deberé dejar esta vida tan hermosa)¹¹²⁵.

Se ve a Godard junto a sus libros, esta vez en sobreimpresión con el incendio de *Week-end*, para hablar de un fuego igualmente purificador: *les films sont des marchandises et il faut brûler les films, je l'avais dit à Langlois, mais, attention, avec le feu intérieur* (las películas son mercancías y hace falta quemarlas, le había dicho a Langlois, pero, atención, con el fuego interior)¹¹²⁶. Unos films a los que parece relacionar con el título *Matière et Mémoire* (*Materia y memoria*, Henri Bergson); el cine, un arte joven pero ya corrompido, que ve necesario depurar para que surja algo nuevo, y así dice, retomando la célebre frase de Malraux, *l'art est comme l'incendie, il naît de ce qu'il brûle* (el arte es como el incendio, nace de aquello que arde).

Llegado este momento de cierta solemnidad, sobre la imagen de una cinta de celuloide pasando entre dos bobinas, va a introducir, acompañada por distintos elementos, una impresionante secuencia de *The Magnificent Ambersons* (que supone aludir a esa relación entre fuego y memoria, ya que en ella se ve al mayor Amberson

¹¹²³ Bresson, R. (1997), *Notas sobre el cinematógrafo* (1975), *op. cit.*, p. 90.

¹¹²⁴ Staël se suicidó arrojándose al vacío desde la ventana de su estudio. Ya se ha comentado el interés de Godard por este pintor, que se relaciona con sus propias declaraciones de sentir una cierta comunidad de destino con artistas como “Novalis, Nicolas de Staël... Gente que ha muerto joven. Y trágicamente...” Véase “Les livres et moi” (1997), en Godard, J.-L. (1998), tomo 2, *op. cit.*, p. 438.

¹¹²⁵ Estos versos Godard ya los citaba en *Le Petit Soldat* (1960) y proceden del poema *Reiters morgengesang* (1824) del escritor romántico alemán Wilhelm Hauff (1802-1827).

¹¹²⁶ En 1979 decía algo parecido: “Le había dicho (a Langlois) poco antes de su muerte: “Ahora, la cinemateca, ya es hora de venderla, y si no encuentras comprador, podemos quemarla y entonces haremos otra cosa.” Véase Godard, J.-L. (1980), *Introducción a una verdadera historia del cine*, *op. cit.*, p. 173.

antela chimenea, reflejándose las llamas en su rostro). Primeramente, enuncia los títulos *Les Mille et Une nuits* (*Las mil y una noches*), y *Les Faux-monnayeurs* (*Los monederos falsos*, André Gide), seguidos de los rótulos *POUR L'AMOUR DE QUEL LEVER LE RIDEAU / NOUS DÉPOUILLONS NOUS DE NOS RÊVES* (por amor a qué levantar el telón / nos despojamos de nuestros sueños), parecen hacer referencia a un estado de ensoñación, del que quizá habría que salir puesto que puede resultar falso. Estos rótulos se continuarán con *CHACUN DE NOUS PORTE ATOUR DE SOI LES RÊVES INVISIBLES* (cada uno de nosotros lleva a su alrededor los sueños invisibles). Estas frases proceden de un texto de juventud de Benjamin¹¹²⁷, tras la que el rótulo *MAGICA LANTERNA* (mágica linterna) parece evocar el inicio de todos esos sueños a los que dio lugar el cine. Sueños que, como los del Mayor en el film de Welles, se derrumban, y así se oye decir: “El Mayor Amberson se vio sumergido en los pensamientos más profundos. Comprendió que todo lo que le había preocupado o entusiasmado durante su vida, todas sus compras y edificaciones, transacciones y operaciones comerciales, todo era una pequeñez comparado con lo que le esperaba ahora. El Mayor sabía que iba a tener que enfrentarse con un país desconocido en el cual ni siquiera estaba seguro de ser reconocido como un Amberson”. Mientras, el rostro enajenado del Mayor se sobrepone con la imagen de Raoul Coutard rodando al principio de *Le Mépris*, película que ya trataba de la muerte de un cine, que quedaría como espacio ideal, como aquel al que alude el Mayor Amberson en sus murmullos: “Aquí no había nada excepto el sol al principio... el sol... la tierra salió del sol y nosotros salimos de la tierra, con lo que, de todas maneras... quienquiera que seamos...”¹¹²⁸

A continuación se ven imágenes de *Mr. Arkadin* y se escucha un texto de Thomas Mann sobre las dificultades para enfrentarse al tiempo: *Peut-on raconter le temps en lui-même? Comme tel et en soi, non, en vérité ce serait une folle entreprise: un récit où il serait dit le temps passait, il s'écoulait le temps suivait son cours, et ainsi de suite. Jamais un homme sain d'esprit ne l'obtiendrait pour une narration, ce serait à peu près comme si on avait l'idée de tenir pendant une heure une seule et même note, ou un seul accord et si l'on voulait faire passer cela pour de la musique* (¿se puede contar el tiempo en sí mismo? Como tal y en sí, no, verdaderamente sería una loca empresa: un relato en el que el tiempo pasara, fluyera, el tiempo siguiera su curso y así continuara. Nunca un hombre cuerdo lo tendría por una narración, sería poco más o menos, como si se tuviera la idea de mantener durante una hora una única y misma nota, o un solo acorde, y se quisiera hacer pasar por música). En tanto se oye a Godard repetir *Histoire(s) du cinéma*, como si vinculara esta preocupación sobre el tiempo a su obra.

Entra un largo plano fijo de la actriz Sabine Azéma, que será la encargada de introducir una serie de fragmentos arreglados de *La muerte de Virgilio*¹¹²⁹. Aparece muy austera vestida de negro sentada en una habitación decorada en tonos muy claros; una imagen de cierta rigidez que da una impresión de máscara, lo que ha permitido a

¹¹²⁷ Se trata de *El baile*, tercero de los textos que integran *La Metafísica de la juventud* y que no había sido publicado a la muerte de Benjamin. Véase Benjamin, Walter, 2000, “The Ball” (1913-14), en *Selected Writings. Volume I: 1913-1926*, Massachusetts/ Londres, The Belknap Press of Harvard University Press, pp. 16-17. Este texto se vuelve a citar más extensamente en el último capítulo.

¹¹²⁸ Estas citas proceden del film *The Magnificent Ambersons*, para esta escena Welles tomó casi literalmente fragmentos de la novela homónima de Booth Tarkington en la que se basa la película; véase Tarkington, Booth, 2005, *El cuarto mandamiento*, Madrid, Alfaguara, pp. 346, 358. [ed. or., *The Magnificent Ambersons*, Garden City-New York, Doubleday, Page & Co., 1918]

¹¹²⁹ Se puede recordar que ya introducía citas de este libro en *Soft and Hard* (1986), film en que se planteaban los distintos principios estéticos y creativos de Godard y Anne-Marie Miéville.

Aumont denominarla “Lady Max Factor”, como el rostro de la muerte cosmética¹¹³⁰. En este capítulo titulado *Fatale Beauté*, se contempla también el aspecto de la belleza ideal, en torno a la cual se agrupan estos párrafos; un ideal de belleza igualmente cruel, como en el caso de la novela de Broch, en la que Virgilio agonizaba angustiado por las dudas ante su última obra. Así, la actriz comienza hablando de un estado ideal del arte: *Quand, ô quand, quand existait la création libérée de forme? Quand, ô quand donc sans destin? Ô, elle fut, et elle était sans rêve, n'était ni veille, ni sommeil, ne fut qu'un instant, un chant, une voix unique, inévocable, un appel souriant... jadis, il y a eut la création; un jour, elle sera miracle affranchi de hasard* (¿Cuándo? oh, ¿cuándo? ¿Cuándo estuvo la creación libre de formas? ¿Cuándo, oh, cuándo, sin destino? Lo estuvo, y fue sin sueño, no fue vigilia ni sueño, fue sólo un instante, un canto, una voz única, inefable, una llamada sonriente... antaño, existió la creación; un día será milagro liberado del azar)¹¹³¹.

Se refiere a la belleza en términos similares al concepto del aura de Walter Benjamin, como si la lejanía le fuera inherente e imposibilitara la aproximación por más cerca que se estuviera: *Éloignement dans la proximité, éloignement suprême dans l'éloignement, limite la plus extrême et la plus centrale de tous les deux, irréalité contenue dans leur double réalité, évocation magique dans l'une et l'autre d'un monde lointain et reculé... la beauté...* (Lejanía en la cercanía, lejanía suprema en la lejanía, el más externo y al mismo tiempo el más central límite de ambas, irrealidad contenida en su doble realidad, evocación mágica en una y otra de un mundo lejano y apartado... la belleza)¹¹³².

Una belleza que ilumina desde esa distancia a la que se mantiene: *Car, à la frontière suprêmement reculée, la beauté rayonne; des lointains suprêmement reculés, elle rayonne dans l'homme transcendant la connaissance, transcendant la question sans effort, appréhensible seulement en regard, unité du monde fondé par la beauté...* (Porque, en la frontera más alejada, la belleza irradia; desde la lejanía más apartada, irradia sobre el hombre trascendiendo el conocimiento, alejando la pregunta sin esfuerzo, aprehensible sólo por la mirada, unidad del mundo establecida por la belleza)¹¹³³. Poder de la belleza que es, según dice, como el de un sortilegio; una hechizada-hechizante capaz de absorberlo todo, y por ello supone también una caída en la predivinidad, y es por eso mismo para el hombre reminiscencia de alguna cosa. En ese momento interrumpe este largo plano sostenido para introducir una imagen de Dorothy Gish (de *Orphans of the Storm*) que comparte pantalla con un cuadro de Fragonard¹¹³⁴, plasmando quizá esa idea de reminiscencia y coincidiendo con la idea de Godard acerca de la relación del cine con las otras artes.

Tras un silencio, Sabine Azéma retoma el texto de Broch evocando el lugar de origen; parece, pues, como si enlazara con la anterior cita de Novalis y con el monólogo del Mayor Amberson, el canto a un espacio ideal, de plenitud para el arte. Así entona: *ô retour au pays natal! Retour de celui qui n'a plus besoin d'être un invité!... impossible de restaurer la douceur où nous avons enfoui notre visage afin que notre vision ne s'en transforme pas en un simple hasard, où tout était à nous, quand tous nous fut rendu rien n'était transitoire... ô retour au pays natal* (¡Oh retorno al país natal! ¡Retorno de quien

¹¹³⁰ Véase Aumont, J. (1999), *Amnésies*, op. cit., p. 86.

¹¹³¹ Véase Broch, H. (2000), *La muerte de Virgilio* (1945), op. cit., p. 205.

¹¹³² Véase Broch, H. (2000), *La muerte de Virgilio* (1945), op. cit., p. 116.

¹¹³³ Véase Broch, H. (2000), *La muerte de Virgilio* (1945), op. cit., p. 116.

¹¹³⁴ Jean-Honoré Fragonard, *El cerrojo* (h. 1778), 73x93 óleo sobre lienzo, París, Museo del Louvre.

ya no necesita ser un invitado!... imposible restaurar la dulzura en la que habíamos escondido nuestro rostro a fin de que nuestra visión no se transformara en un simple azar, en la que todo era nuestro, cuando todo nos fue dado nada era transitorio... ¡oh, retorno al país natal!)¹¹³⁵. Mientras, se ve una fotografía de Anne-Marie Miéville y la imagen de un hombre con una mujer en brazos, y prosigue el tono de exaltación: *ô le temps universel! Où rien n'était muet pour les yeux muets de l'enfant, et où tout avait été nouvelle création. Ô retour au pays natal! Ô musique du monde intérieur et extérieur!...* (¡oh, el tiempo universal! En el que nada era mudo para los mudos ojos del niño, y en el que todo era una nueva creación... ¡oh, retorno al país natal! ¡oh, música interior y exterior!).

Vuelve la imagen de la actriz, ahora más cerca, que pasa a hablar del peligro que supone ese ideal de la belleza como evasión: *beauté, jeu en soi; jeu que l'homme joue avec son propre symbole, parce que c'est la seule chance d'échapper au moins symboliquement à son angoisse de la solitude... la fuite dans la beauté, le jeu de la fuite...* (belleza, el juego en sí; juego que el hombre juega con su propio símbolo, porque es la única oportunidad para escapar al menos simbólicamente a su angustia de la soledad... la fuga hacia la belleza, el juego de la huida).

Un deseo de alcanzar la belleza que lleva al arte a un incesante anhelo de lograr que esas producciones humanas sean perdurables como el ideal que las guía: *le désespoir de l'art et son essai désespéré pour créer l'impérissable avec des choses périssables: avec des mots, des sons, des pierres, des couleurs, afin que l'espace mis en forme dure au-delà des âges...* (la desesperación del arte y su desesperado intento de crear lo imperecedero con cosas perecederas: con las palabras, los sonidos, las piedras, los colores, a fin de que tomada forma el espacio dure a través de las edades)¹¹³⁶.

Termina el texto hablando de que, si bien los poderosos de la tierra se han hecho construir salas para fiestas para rodearse de cuerpos y rostros, para tener alrededor admirativas sonrisas de cortesanos, esto no es más que una forma de sueño; mientras aparecen como tal falsedad una película porno, como rostro el de la Cordelia de *King Lear* contemplando una bengala, y esos cuerpos serán los que protagonizaban la atracción fatal de *Prénom Carmen*. Vuelve un segundo la imagen de Sabine Azéma sobre la que se lee *BEAUTÉ FATALE*, y tras una imagen de *Dynamite* se cierra esta parte con Camille, la niña, de *France/tour/détour/deux/enfants* haciendo girar una cámara al tiempo que se lee *L'ENFANCE DE L'ART* (la infancia del arte); arte en estado de infancia que para Godard era el cine cuando surgió, y al que aquí alude tras las evocaciones de un moribundo Virgilio de un espacio ideal para el arte.

Se vuelve a la imagen de Godard ante la máquina de escribir, y antes de que comience a hablar se leen unos rótulos significativos de los motivos que se repiten en este capítulo: *LES CORPS* (los cuerpos), *LA BEAUTÉ* (la belleza), *L'ORIGINE* (el origen), *TROU NOIR* (agujero negro). Tras esto se lee *ENVOI 2* y retoma Godard la idea de que el cine no es ni un arte ni una técnica, sino un misterio, y mientras se ve una grúa a contraluz, hace un juego de palabras: el misterio del cine será resuelto por una poción mágica que ilumine esta linterna mágica. Introduce un nuevo matiz: *mais l'histoire du cinéma est d'abord liée à celle de la médecine, les corps torturés*

¹¹³⁵ Véase Broch, H. (2000), *La muerte de Virgilio* (1945), *op. cit.*, p. 207.

¹¹³⁶ Véase Broch, H. (2000), *La muerte de Virgilio* (1945), *op. cit.*, p. 121. A propósito de este fragmento se puede recordar el deseo de Cézanne de querer hacer del Impresionismo un arte sólido como el de los museos, lo que trató de hacer mediante la creación de formas con su pintura.

d'Eisenstein, par-delà le Caravage et le Greco s'adressent aux premiers écorchés de Vésale (más la historia del cine en primer lugar está ligada a la de la medicina, los cuerpos torturados de Eisenstein, más allá de Caravaggio y El Greco, remiten a los primeros desollados de Vesalio)¹¹³⁷. Hace notar que el maltrato por la fragmentación del cineasta soviético no es algo nuevo, que cuerpos lacerados ha habido en toda la historia del arte como esa pintura que muestra de Manet¹¹³⁸, pero que ante todo se remonta a los estudios de anatomía. Lleva esta relación más allá: *et le fameux regard de Joan Fontaine devant le verre de lait ne répond pas à une héroïne de Delacroix, mais au chien de Pasteur, car toute la fortune de Kodak s'est fait avec des plaques de radi, o pas avec Blanche Neige* (y la famosa mirada de Joan Fontaine delante del vaso de leche no responde a una heroína de Delacroix, sino al perro de Pasteur, pues toda la fortuna de Kodak se hizo con placas de radio, no con Blancanieves). Asociaciones que hace ver en imágenes: la de Joan Fontaine, la de Cary Grant subiéndole el famoso vaso de leche en *Suspicion*, la pintura de la huérfana de Delacroix¹¹³⁹ como heroína, y asimismo la de un perro, y la bruja de *Snow White*.

Si el cine era un invento para captar la acción, considera Godard que era natural que se acabara dedicando también a la muerte, así dice: *puisqu'il avait voulu imiter le mouvement de la vie, il était normal, il était logique, que l'industrie du film se soit d'abord vendue à l'industrie de la mort; ò combien de scénarios sur un nouveau-né, sur un fleur qui pousse, mais combien sur des rafales de mitraillettes...* (puesto que había querido imitar el movimiento de la vida, era normal, era lógico, que la industria del cine se vendiera primeramente a la industria de la muerte; ¡oh! cuántos guiones sobre un recién nacido, sobre una flor que crece, pero cuántos sobre ráfagas de metralletas). Nuevamente, lo expresa con imágenes, viéndose sobre la pintura de unas flores cómo amamantan a un bebé, seguido del rostro de Chaplin en el plano final de *City Lights*.

Los rótulos hacen un juego de palabras que ya aparecía en el 1B, *VRAI / FAUX / TOGRAPHE*, e igualmente vuelve sobre un tema que ya sacaba a relucir en ese capítulo: *la photographie aurait pu être inventée en couleurs, elles existaient, mais voilà, au petit matin du vingtième siècle les techniques ont décidé de reproduire la vie, on inventa donc la photographie, mais comme la morale était encore forte et qu'on se préparait à retirer la vie jusqu'à son identité, on porta le deuil de cette mise à mort et c'est avec les couleurs du deuil le noir et le blanc que la photo se mit à exister* (la fotografía habría podido ser inventada en color, existía, pero he aquí que en el alba del siglo veinte las técnicas han decidido reproducir la vida, se inventó, pues, la fotografía, más como la moral era aún fuerte y se preparaban a retirar la vida hasta su identidad, llevó el duelo de esta “puesta en muerte” y es con los colores del luto el negro y el blanco que la fotografía empezó a existir). Idea sobre el blanco y negro que plasma con un fotograma de *Bezhin lug*, y los grabados uno con el tema de King Kong, y otro de una marina

¹¹³⁷ Respecto a esta cuestión de los cuerpos maltratados por el cine y otras artes en esa época, Virilio opina que es un anuncio: “Malestar que precede a la enfermedad de carácter despiadado de los *Tiempos Modernos*, ilustrados por Chaplin, las artes plásticas de ese período histórico nunca han cesado de torturar las formas, antes de hacerlas desaparecer en la abstracción; como otros no cesarán, luego, de torturar los cuerpos en los aullidos de los ajusticiados, a la espera de la asfixia en las cámaras de gas”. Véase Virilio, Paul, 2001, *El procedimiento del silencio*, Barcelona, Paidós, p. 104. [ed. or., *La Procédure silence*, París, Galilée, 2000]

¹¹³⁸ Edouard Manet, *Cristo muerto y dos ángeles* (1864), 179.4x150 óleo sobre lienzo, Nueva York, Metropolitan Museum of Art.

¹¹³⁹ Eugène Delacroix, *Joven huérfana en el cementerio* (1824), 65.5x54.3 óleo/ lienzo, París, Louvre.

sobre el que se lee *L'AURORE*¹¹⁴⁰ (El amanecer); el amanecer del cine sin colores y por otra parte, la referencia a *Sunrise* como obra significativa de los comienzos del cine, de aquel arte en estado de infancia.

El color llegaría por fin, pero según lo explica Godard, no sería sino un tético maquillaje: *et très vite, pour masquer le deuil, les premiers technicolors prendront les mêmes dominantes que les couronnes mortuaires* (y muy rápido, por disimular el duelo, los primeros tecnicolores tomarán los mismos tonos dominantes que las coronas mortuorias); algo que bien refleja una imagen de exaltado technicolor de Janet Gaynor (protagonista de *Sunrise* a la que se podía ver antes) en *A Star Is Born*, leyéndose *C'EST FINI L'AURORE* (el amanecer se ha terminado), indicando con este juego que con la llegada del color se acababa esa etapa de inicio, y se perdía una determinada inocencia.

Continúa la reflexión derivando sobre este aspecto de la máscara, de encubrir la gravedad: *et Scarlett O'Hara se dira une deuxième fois qu'elle y pensera demain, à quoi, au bonheur, parce que il faut porter le deuil mais en l'oubliant, n'est-ce pas? Et Madame de Staël nous a dit, comment elle écrit à Napoléon, la gloire, Sire, est le deuil éclatant de bonheur* (y Scarlett O'Hara se dirá una segunda vez que ya pensará mañana, en qué, en la felicidad, porque hace falta llevar el luto pero olvidándolo, ¿no es así? Y Madame de Staël nos dijo, tal y como escribió a Napoleón, la gloria, excelencia, es el duelo resplandeciente de felicidad). Mientras, se ve la figura del Silencio según Füssli¹¹⁴¹, al que sigue una radiante Vivien Leigh (si bien no se trata de una imagen de *Gone with the Wind* sino de *Waterloo Bridge*) que termina por sobreimpresionarse con una apacible pintura de Bonnard¹¹⁴².

Una idea sobre la gloria que extiende al cine, enumerando así: *la gloire, les sunlights, les oscars, les festivals* (la gloria, las luces, los oscars, los festivales); apariencia glamourosa con la que parece discrepar ya que concluye: *mais pour cinquante Cecil B. De Mille combien Dreyer* (pero por cincuenta Cecil B. De Mille cuántos Dreyer). Cuestiona así cómo la industria cinematográfica ha favorecido el espectáculo frente a un cine más riguroso, abocado a desarrollarse en los márgenes; como parecen indicar los rótulos con una frase de Bonnard *LES INTENTIONS/ SONT NÉANT* (las intenciones/ son nada).

A partir de este tema se elabora la coda del capítulo que se inicia con *Le Procès de Jeanne d'Arc*¹¹⁴³, escuchándose de la banda de sonido de esta película, el momento en que la santa solicita el más sencillo de los atuendos; una imagen que contrasta con la que sigue, una fotografía de Cecil Beaton de los vestidos de Charles James; sin embargo, el brillo de los rasos de estos lujosos modelos se corresponden con el rótulo *MISÈRE*. Palabra con la que comienza la frase que, tras una imagen de *Wanda*, termina con: *ET SPLENDEUR DU CINÉMA*, lo que se lee sobre la imagen de *Ladri di biciclette*, mostrando que, en su opinión, lo que sea el esplendor y lo que sea la miseria del cine no depende de las meras apariencias. En tanto, ha comenzado a oírse la canción

¹¹⁴⁰ Título francés para *Sunrise* (1927) F. W. Murnau.

¹¹⁴¹ Heinrich Füssli, *Silencio* (1799-1801), 63.5x51.5 óleo sobre lienzo, Zürich, Kunsthaus.

¹¹⁴² Pierre Bonnard, *Mesa servida y jardín* (1934-35), 126.8x135.3 óleo sobre lienzo, Nueva York, Guggenheim Museum.

¹¹⁴³ Cita significativa, por una parte sería un cine (el de Bresson o el del mencionado Dreyer) opuesto al oropel hollywoodiense, un cine que sería visto como mártir; por otra parte destacar la repetición del motivo de Juana de Arco en las *Histoire(s)*, como representación de la pureza y la juventud sacrificadas.

de Léo Ferré *Le Conditionnel de variétés*¹¹⁴⁴, entre la que se escucha el redoble que precede al salto mortal de *Lola Montes*; imagen sobre la que se lee una vez más *FATALE BEAUTÉ*; podría entenderse que sobre el cine también pesa esa fatalidad que le ha llevado a venderse como espectáculo como sucedía con la protagonista del film de Ophüls. Eso o mendigar, como se hace en la siguiente imagen. Se escucha la voz de Léo Ferré decir: *et je ne vous dit rien qui ne puisse être dit de "variétés", moi qui ne suis qu'un artiste de variétés* (no os digo nada que no pueda ser considerado de "variedades" yo, que no soy más que un artista de variedades); y eso parece ser Godard al hacer una pirueta en una imagen de *Soigne ta droite*, que se alterna con la fotografía de Lartigue de Suzanne Lenglen. Aparece un rótulo con una variante leyéndose *HISTOILE(S) DU CINÉMA*¹¹⁴⁵, a lo que sigue el descaro del tipo de la imagen de *Quatorze Juillet*. Se trata de mostrar parte de las historias del cine, historias que se podrían contar para explicar unas cuantas cosas, como trató de hacer Chaplin en *A King in New York*, cuyas imágenes llegan hasta el final del capítulo. Entre éstas aparece una primitiva grabación de una bailarina serpentina, al estilo de Loïe Fuller¹¹⁴⁶, y en rótulos se lee *BELLE DE JOUR*¹¹⁴⁷ (Bella de día) que seguido de *BELLE DE NUIT* (Bella de noche) sería una alusión a una doble vida, como la de cualquier *PARTY GIRL*¹¹⁴⁸ (chica de fiesta). Rótulo tras el que se ve una imagen de *Dalla nube alla resistenza*, seguida de otra de la actriz Bérandère Allaux. Finaliza el capítulo haciendo que, por efecto del montaje, lo que ven en la secuencia de *A King in New York* Chaplin y su acompañante en el cine, y por lo cual salen de la sala, sea una película porno (en el film de Chaplin ambos quedan estupefactos ante el cine actual el cual no entienden, así que sería una manera de decir en qué se queda ahora el cine comercial).

¹¹⁴⁴ Se trata de la canción *Le Conditionnel de variétés* (1970) que Léo Ferré escribió en defensa del periódico *La cause du peuple*; una defensa en la que también se implicaron Sartre y Simone de Beauvoir, y en la que colaboró activamente Godard. El texto de la canción puede verse en Ferré, Léo, 1993, *La Mauvaise graine. (Textes, poèmes, chansons 1946-1993)*, París, Édition 1, pp. 295-296.

¹¹⁴⁵ Recordar que en francés *toile* significa tela o lienzo, y que como en el equivalente español, también se utiliza para referirse a un cuadro.

¹¹⁴⁶ Se trataría de Annabelle the Dancer, filmada para la compañía de Edison.

¹¹⁴⁷ Título de un film de Luis Buñuel (1967)

¹¹⁴⁸ Título de un film de Nicholas Ray (1958).

CAPÍTULO 3A

LA MONNAIE DE L'ABSOLU

El 3A y el 3B fueron presentados en el festival de Locarno de 1995, donde se otorgó un Leopardo de honor a Godard. Ambos capítulos cuentan con una especie de segundo título; en el caso del 3A es *La Réponse des ténèbres* (La respuesta de las tinieblas) que complementa el sentido del título principal. *La Monnaie de l'absolu* (La moneda del absoluto), que no es sino el título uno de los libros que componen *Las voces del silencio* de Malraux; en él se habla del camino que siguieron los artistas por lograr su autonomía, por decirlo de algún modo, el precio que supuso conquistar la libertad para enfrentarse con el absoluto del Arte. En este sentido, Godard va a plantear una relación del cine con la pintura moderna, estableciendo una continuidad del espíritu creativo que se detendrá ante los horrores de la Segunda Guerra Mundial

Abre el capítulo en silencio con la doble dedicatoria, a Gianni Amico, escritor y director italiano, guionista de los films de Bertolucci *Partner* y *Prima della Rivoluzione* en la que también actuaba, y a James Agee, escritor norteamericano que también llevó a cabo una importante labor como crítico (desde el punto de vista de Godard sería una de las pocas excepciones a esa “única” crítica francesa), y destacando su trabajo en los guiones de *The Night of the Hunter* y *The African Queen*.

La primera parte del capítulo está ocupada por un encendido discurso de Victor Hugo¹¹⁴⁹ clamando contra la indiferencia de los gobiernos europeos ante las atrocidades que entonces se estaban cometiendo en los Balcanes, en concreto por la masacre de los serbios a manos de los turcos antes de la guerra ruso-turca de 1877-78. Dado que mientras se realizaba el capítulo se estaba desarrollando la guerra en la antigua Yugoslavia¹¹⁵⁰, queda latente la idea de que la historia se repite¹¹⁵¹, y de que la desgracia actual tiene su origen en parte en las negligencias pasadas.

Comienza a escucharse la voz de Godard leyendo este texto de Hugo como un murmullo de indignación resonando sobre la solemnidad de la música de Bach; palabras que se acompañan de imágenes y rótulos con títulos de los capítulos a fin de intensificar, matizar o contrastar. Empieza por alternar dos cuadros de gran violencia, *Saturno devorando a sus hijos*¹¹⁵² y *Judith decapitando a Holofernes*¹¹⁵³, mientras el texto trata de llamar la atención de los gobiernos sobre lo que sucede: *Ce fait, le voici: on assassine un peuple. Où? En Europe. Ce fait a-t-il des témoins? Un témoin, le monde entier. Les gouvernements le voient-ils? Non* (Ese hecho, helo aquí: se asesina a un pueblo. ¿Dónde? En Europa. Ese hecho, ¿tiene testigos? Un testigo, el mundo entero. Los gobiernos, ¿lo ven? No.) Gobiernos, como el que pueda representar ese cartel de Lenin, que no asumen responsabilidades por unos muertos que quedan representados por una fantasmagórica imagen como un sudario.

Mientras se ve una batalla de Uccello¹¹⁵⁴ se va a establecer una diferenciación radical: *la civilisation est dans les peuples, la barbarie est dans les gouvernants* (la civilización está en los pueblos, la barbarie está en los gobernantes). Contraste como el que aparece entre la agresiva imagen de un anuncio y la *Piedad* de Delacroix¹¹⁵⁵ y en el que insiste el texto: *Ce que le genre humain sait, les gouvernements l'ignorent. Cela tient à ce que les gouvernements ne voient rien qu'à travers cette myopie, la raison d'État; le genre humain regarde avec un autre oeil, la conscience* (Lo que el género humano sabe, los gobiernos lo ignoran. Esto se debe a que los gobiernos no ven sino a través de esta miopía, la razón de Estado; el género humano mira con otro ojo, la conciencia.) En imagen, un cadáver famélico y el dolor de esa *Piedad* reflejan la humanidad consciente del sufrimiento.

Hace un llamamiento a los gobiernos europeos para que se enteren de una cosa: *c'est que les crimes sont des crimes, c'est qu'il n'est pas plus permis à un gouvernement qu'à un individu d'être un assassin* (que los crímenes son crímenes, que no le está más permitido a un gobierno que a un individuo ser un asesino). Mensaje bien directo que se traduce en la imagen de lo que sería uno de esos civiles abatidos, una mujer herida en la

¹¹⁴⁹ Véase Hugo, Victor, 2002, *Pour la Serbie* (29-Ago-1876), en *Oeuvres Complètes. Politique*, París, Robert Laffont, pp. 949-951.

¹¹⁵⁰ Es notable la preocupación que Godard ha mostrado por la guerra en los Balcanes; así es el tema sobre el que se desarrolla el film *For Ever Mozart* (1996), también está presente en el corto *De l'origine du XXIème siècle* (2000), y volverá a las ruinas de Sarajevo en *Notre musique* (2004).

¹¹⁵¹ A este respecto puede recordarse que "la repetición en la historia no es una analogía o un concepto de la reflexión del historiador, sino ante todo una condición de la acción histórica misma." Deleuze, G. (2002), *Diferencia y repetición* (1968), *op. cit.*, p. 149.

¹¹⁵² Francisco de Goya, *Saturno devorando a sus hijos* (1820-23), 146x83 óleo sobre muro pasado a lienzo, Madrid, Museo del Prado.

¹¹⁵³ Artemisia Gentileschi, *Judith decapitando a Holofernes* (1611-12), 159x126 óleo sobre lienzo, Nápoles, Museo Capodimonte.

¹¹⁵⁴ Paolo Uccello, *Batalla de San Romano: Intervención de Micheletto de Cotignola* (h. 1450), 180x316 temple sobre tabla, París, Museo del Louvre.

¹¹⁵⁵ Eugène Delacroix, *Piedad* - boceto (h. 1837), 29x42 óleo sobre lienzo, París, Museo del Louvre.

acera, a la que parece mirar Robert Capa en una fotografía en que aparece con una cámara durante la Guerra Civil Española, a lo que sigue un pretencioso enano con bigote de Velázquez¹¹⁵⁶, mientras se repiten rótulos aludiendo al montaje.

Se niega a consentir la actitud de los políticos y así dice: *s'il existe un gouvernement de bêtes fauves, il doit être traité de bête fauve* (si existe un gobierno de bestias salvajes, debe ser tratado como una bestia salvaje); la ira del intelectual comprometido queda representada por la pintura Cristo expulsando a los mercaderes del templo¹¹⁵⁷. Pasa a relatar la masacre, las víctimas son principalmente los más débiles, mujeres y niños, habla del exterminio de pueblos enteros... aparece la fotografía de una mujer con sus hijos en una ciudad bombardeada que parece ser atacada por la superposición que irrumpe de la pintura de un ave infernal¹¹⁵⁸; sigue otra madre asustada, la imagen de *Angèle*, que se funde con la visión de las gentes aterrorizadas según una pintura Goya¹¹⁵⁹. Habla el discurso de la villa arrasada de Balak que describe cubierta de cadáveres y de la indeferencia con que estos terribles hechos son contemplados por los poderosos, los que tienen *LE CONTRÔLE DE L'UNIVERS* como dice el rótulo. Este pueblo va a ser representado en imagen con una fotografía retocada del puente de Mostar¹¹⁶⁰, enlazando así con otra guerra en los Balcanes un siglo después; imagen del puente a la que sigue por un fundido la del supuesto retrato de Dante en el *Diluvio* de Uccello¹¹⁶¹, cuyo perfil se asemeja de un modo asombroso al de François Mitterrand, que era el presidente de Francia cuando comenzara la guerra en la antigua Yugoslavia, y que aparece aquí con gafas negras en una fotografía, como si recalcará la idea de que los gobernantes no quieren ver qué sucede.

Victor Hugo bien sabía cuál es la previsible respuesta a las voces que se alzan: *Les gouvernements balbutient un réponse, ils ont déjà essayé ce bégaiement. Ils disent: On exagère* (Los gobiernos balbucean una respuesta, ya tienen ensayado este tartamudeo. Ellos dicen: se exagera). Pero indudablemente las débiles excusas no tapan el horror, y lo que se ve habla de ese espanto, es así la expresión enajenada de la mujer de una pintura de Füssli¹¹⁶², imagen que se alterna con el grabado de una bestia a punto de devorar a su víctima. Vuelve el discurso sobre lo ocurrido en esta pequeña población serbia, no hay exageración sino hechos terribles como los que plasma uno de los *Desastres* de Goya¹¹⁶³. Cuenta detalles espeluznantes, como el del niño pasado de una bayoneta a otra, explicación que coincide con la imagen de *Germania anno zero* que por pocos segundos se acompañará de la primera de las *Kinderszenen* de Schumann, *Von fremden Ländern und Menschen* (De lejanas tierras y hombres). Parece quedar muy lejos la infancia idílica que evocan esas notas, y así Edmund da paso a otro grabado de

¹¹⁵⁶ Diego Velázquez, *Enano con perro - Antonio el Inglés* (1640-45), 142x107 óleo sobre lienzo, Madrid, Museo del Prado.

¹¹⁵⁷ El Greco, *Expulsión de los mercaderes del templo* (h. 1600), 106x130 óleo sobre lienzo, Londres, National Gallery.

¹¹⁵⁸ Matthias Grünewald, *Las Tentaciones de San Antonio - Altar de Issenheim* (1515), 265x141 (panel lateral) óleo sobre tabla, Colmar, Museo Unterlinden.

¹¹⁵⁹ Francisco de Goya, *El incendio* (1793-94), 43,2x32 óleo sobre hojalata, Madrid, colección particular.

¹¹⁶⁰ El puente de Mostar se haría tristemente famoso por ser destruido durante la guerra en Yugoslavia; Godard hará aparecer el puente reconstruido en *Notre Musique* (2004).

¹¹⁶¹ Paolo Uccello, *El Diluvio y la retirada de las aguas* (1447-48), fresco sobre muro, Florencia, claustro de Santa Maria la Novella.

¹¹⁶² Heinrich Füssli, *Lady Macbeth* (1784), 221x160, óleo sobre lienzo, París, Museo del Louvre.

¹¹⁶³ Francisco de Goya, *Los Desastres de la Guerra* n° 39 - *Grande hazaña! Con muertos!* (1810-1815), 15,7x20,8 aguafuerte, aguada y punta seca, Madrid, Biblioteca Nacional.

Goya¹¹⁶⁴ mientras se lee *LES SIGNES PARMI NOUS* (los signos entre nosotros), las señales de la brutalidad a través de tantas infancias destruidas.

Plantea el discurso los porqués de acciones semejantes y en tanto se lee *HISTOIRE(S) DU CINÉMA*. Lo que más subleva a Hugo es la hipocresía generalizada con la que se contemplan los sucesos; y así, al tiempo que se ve como *Las majas en el balcón*¹¹⁶⁵ parecen mirar por efecto de la sobreimpresión los cadáveres de una fosa de un campo de concentración, prosigue el discurso con: *Chicaner l'indignation publique, rien de plus misérable* (Usar de argucias con la indignación pública, no hay nada más miserable). Ve la necesidad de hablar claro: *Nommons les choses par leur nom. Tuer un homme au coin d'un bois qu'on appelle la forêt de Bondy ou la forêt Noire est un crime; tuer un peuple au coin de cet autre bois qu'on appelle la diplomatie est un crime aussi. Plus grand. Voilà tout.* (Llamemos a las cosas por su nombre. Matar a un hombre en el lindero de un bosque se llame el bosque de Bondy o la Selva Negra es un crimen; matar a un pueblo en el lindero de este otro bosque que se llama la diplomacia es un crimen también. Más grande. Eso es todo). Sobre esto incide el montaje de imágenes: la humildad del pueblo expresada en una mujer de los frescos de San Antonio de la Florida¹¹⁶⁶ sobre la que se lee *PAR PITIE MONSIEUR* (Por piedad, señor), súplica que se dirige a un retrato de Goya¹¹⁶⁷ al que el rótulo da el título que tenía el entonces ministro de asuntos exteriores francés, *MONSIEUR LE VICOMTE DE LA QUAIS D'ORSAY*. Por desgracia, la acusación de Hugo se puede seguir levantando hoy en día, los gobiernos se enzarzan en unos conflictos de los que los civiles son unas víctimas que la diplomacia minimiza bajo el eufemismo de “daños colaterales”.

Concluye con una irónica expresión de denuncia: *Vous oubliez qu'il y a des "questions". Assassiner un homme est un crime, assassiner un peuple est "une question". Chaque gouvernement a sa question.* (Ustedes olvidan que hay “cuestiones”. Asesinar a un hombre es un crimen, asesinar a un pueblo es “una cuestión”. Cada gobierno tiene su cuestión)¹¹⁶⁸. Ante lo cual clama Hugo que la Humanidad también tiene su cuestión, más importante que cualquier territorio, y que no es sino el niño en el vientre de su madre. Cierra esta larga cita con lo que no es sino la pintura de una madre muerta¹¹⁶⁹ a la que superpone la imagen de un feto, acompañada con la anterior pieza de Schumann, poniendo en rótulos autor y fecha del discurso.

Una terrible tormenta suena mientras aparece la imagen de San Juan Bautista¹¹⁷⁰, y en tono profético hace una variación sobre la historia de la fuga de Loth con sus hijas; la amenaza de convertirse en estatuas de sal da pie a Godard para hablar de las sales de plata que fijan la luz, idea de estatua que refleja una imagen de Marlene Dietrich en *Knight Without Armour*, la diva petrificada por la máscara del maquillaje. En tanto se ve

¹¹⁶⁴ Francisco de Goya, *Disparate* nº 6 - *Disparate Furioso* (1816-23), 24,7x35,9 aguafuerte y aguatinta bruñida, Madrid, Biblioteca Nacional.

¹¹⁶⁵ Francisco de Goya, *Las majas en el balcón* (1808-12), 195x125 óleo sobre lienzo, Nueva York, Metropolitan Museum of Art.

¹¹⁶⁶ Francisco de Goya, *Milagro de San Antonio* (detalle) (1798), fresco, Madrid, Ermita de San Antonio de la Florida.

¹¹⁶⁷ Francisco de Goya, *Retrato del General Ricardos* (1793-94), 112x84 óleo / lienzo, Madrid, Prado.

¹¹⁶⁸ En este sentido Godard incluía en *Masculin-Féminin* (1966) la siguiente frase: “Uno mata a un hombre y es un asesino, uno mata a millares y es un conquistador. Si los mata a todos, es Dios”.

¹¹⁶⁹ Claude Monet, *Camille en su lecho de muerte* (1879), 90x68 óleo sobre lienzo, París, Museo d'Orsay.

¹¹⁷⁰ Matthias Grünewald, *La Crucifixión - Altar de Issenheim* (1515), 269x307 óleo sobre tabla, Colmar, Museo Unterlinden.

a Godard encarnando al Idiota en *Soigne ta droite*, momento en el que se lee *NE RACONTE PAS D'HISTOIRES, MON PETIT* (No cuentes historias, pequeño) seguido de *RACONTE DES HISTOIRE(S), MON GRAND* (Cuenta historias, mi grande)¹¹⁷¹, rótulo que se lee sobre una foto de Godard con un gesto de mirar a lo lejos similar al gesto del autorretrato de Reynolds visto en el 2A; imagen que mantiene mientras el artista-historiador asegura que no se inventa todas estas historias que circulan.

Ahora bien, cabe plantearse qué historias sean esas: *celle de la bataille de Borodino et de la fin de la domination française racontée par Tolstoi*, *celle de la bataille de Bagdad racontée par CNN*, *le triomphe de la télévision américaine et de ses groupies* (la de la batalla de Borodino y del final de la dominación francesa contada por Tolstoi, la de la batalla de Bagdad contada por la CNN, el triunfo de la televisión americana y sus *groupies*). Tras esta contraposición de *Guerra y paz* a las falseadas imágenes que circularon sobre la primera guerra del Golfo, va a poner de manifiesto el control ejercido de manera totalitaria por la televisión colocando las iniciales de distintas cadenas europeas, primero sobre un cuadro de Munch¹¹⁷² y después sobre la imagen de *La Guerra* de Rousseau¹¹⁷³, momento en el que el rótulo *RAI* se transforma en *REICH 3* mientras se escucha una marcha nazi.

Siguiendo el hilo del poder de la televisión va a hacer alusión a una cita del fundador de la Universal (apareciendo así el símbolo de esta productora), sin embargo dice que éste era Eric Pommer (el que fuera gran señor de la UFA) e incluso saca una fotografía suya, e imágenes de películas de su entorno como *Das Testament des Dr. Mabuse* (en sobreimpresión con una xilografía de Kirchner¹¹⁷⁴). Pero se trata de una confusión que corrige con el rótulo *ERREUR CARL LAEMMLE*; introduce una posibilidad de error¹¹⁷⁵, que se da varias veces en el capítulo y que incide en el carácter que tienen las *Histoire(s)* de *work in progress*. Lo importante, es la frase en cuestión: *je ferai pleurer le monde entier dans son fauteuil* (haré llorar al mundo entero desde su sillón), una idea, ahora puede comprobarse, que ha llevado a término la televisión. Todo al alcance de la mano desde un sillón, como en el que está sentada la mujer en el cuadro que se ve de Hopper¹¹⁷⁶; una posición confortable desde la que saber de las desgracias que suceden en el mundo entero y que sólo sirve para caer en el más profundo estado de alienación, como dice Godard: *ceux qui restent à regarder la télévision, ils n'ont plus de larmes à pleurer, ils ont désappris à voir* (aquellos que se quedan mirando la televisión, no tienen ya lágrimas que llorar, se han desacostumbrado a ver)¹¹⁷⁷.

¹¹⁷¹ Se puede entender como una referencia a la inveterada costumbre de decirles a los niños que no inventen cuentos, cuando luego se mantiene la costumbre de exigir a los cineastas que "cuenten historias" al modo convencional, algo contra lo que ya protestaba Godard en *Passion*.

¹¹⁷² Edvard Munch, *Mujeres al borde del mar* (1898), 45.5x51 xilografía, Chicago, Art Institute.

¹¹⁷³ Henri Rousseau, *La Guerra* (1894), 114x195 óleo sobre lienzo, París, Museo d'Orsay.

¹¹⁷⁴ Ernst Ludwig Kirchner, *La maravillosa historia de Peter Schlemihl – Conflictio* (1915), 33.6x21.7 xilografía, Berlín, Brücke-Museum.

¹¹⁷⁵ Posibilidad de error que sería característica del pensamiento activo, y asimismo, por tanto, un rasgo de esta obra compuesta de "formas que piensan". Respecto a esto cabe recordar lo que decía Deleuze: "Ninguna imagen de pensamiento puede limitarse a seleccionar unas determinaciones pausadas, y todas se topan con algo abominable por derecho: el error en el que el pensamiento no cesa de caer, la ilusión en la que da vueltas sin parar..." Deleuze, G.; Guattari, F. (2001) *¿Qué es la filosofía?* (1991), *op. cit.*, p. 57.

¹¹⁷⁶ Edward Hopper, *Las once de la mañana* (1926), 71,3x91,6 óleo sobre lienzo, Washington, Hirshhorn Museum – Smithsonian Institution.

¹¹⁷⁷ En esta línea de crítica acerca de los efectos de la televisión sobre el público, y a lo poco se puede al respecto, se puede recordar lo que dijera Debray: "Desgraciadamente, el arte sólo despierta a los que están despiertos". En Debray, R. (1994), *Vida y muerte de la imagen*, *op. cit.*, p. 213.

Gentes a las que asomara una perpetua sonrisa como la de la imagen que se veía de Doris Day, y que le hacen preguntarse a Godard si somos dignos de grandes novelas como *La Cartuja de Parma* o *Crimen y castigo*, o si realmente lo que se quiere no es sino como pedía David O. Selznick un bonito romance en los Mares del Sur, protagonizado por conocidas *stars* como Tyrone Power y Dolores del Río, y cuya emoción final sea que la heroína salte de un volcán. A la vez está sonando el *Mathis der Maler* de Hindemith, y se ve que el cineasta de *King Kong*, por la sobreimpresión, parece rodar el film que se ve en imagen, *Captain Horatio Hornblower* de características similares a las que comentaba Godard, pero cuya actriz es otra, así indica *ERREUR VIRGINIA MAYO* mientras se ve un volcán en erupción.

De la mano del Cuarteto nº 5 de Bartók inicia una serie que se organiza en torno a tres interrogaciones que tratan de establecer qué sea el cine, y que no son sino aquellas que planteara Sieyès acerca del Tercer Estado, ahora referidas a este arte que nació, según la idea de Godard, como el único verdaderamente popular. Alternándose con la imagen de *The Night of the Hunter* del viejo en su mecedora, se puede leer en sucesivos rótulos: *QU'EST-CE QUE LE CINÉMA? RIEN / QUE VEUT IL? TOUT / QUE PEUT IL? QUELQUE CHOSE* (¿Qué es el cine? Nada / ¿Qué quiere? Todo / ¿Qué puede hacer? Algo). Con un aria de *Tosca* frena el ritmo, y al tiempo que se ve al ingeniero torturado de *Roma, città aperta*, comienzan a repetirse estas cuestiones. La primera de ellas con esta imagen de tortura y la de unos cadáveres apilados en una cuneta mientras se escucha el grito de Cocteau, *Quelle horreur!*, como si indicara que el cine no es nada ante el dolor y la muerte. El deseo del cine de quererlo todo se representa con imágenes de Hitchcock (el director a quien vincula con el control del universo), se trata de la huida de los chicos de la escuela en *The Birds*, imágenes que se acompañan nuevamente de las *Kinderszenen* (en este caso es la tercera, *Haschemann*, “gallina ciega”). Por último, el *quelque chose* que pueda el cine se expresa sobre la imagen de una mujer del *Napoléon* de Abel Gance. Ese algo que pueda hacer el cine va a quedar matizado por lo que sigue, ya que se lee *DE L'ABSOLU* (de absoluto), y se ve a Godard cerrar el libro de Wittgenstein *Sobre la certeza*; a continuación se lee *DES TÉNÈBRES* (de las tinieblas) y se vea la Judith de Goya¹¹⁷⁸.

Mientras se ha empezado a oír la segunda de las *Kinderszenen* (*Kuriose Geschichte*, “curiosa historia”); mateniéndose esta música de Schumann (que supone una alusión a la idea de la infancia del arte a lo largo del capítulo), va a seguir el hilo de qué pueda hacer el cine y se va a remontar a lo que considera un precedente de lo que debiera haber sido la función del cine: pensar, crear formas que piensan e hicieran pensar. Inicia una reflexión en torno a la pintura de Manet que se abre con la imagen del rostro de Berthe Morisot sobre la que se lee *JE SAIS À QUOI TU PENSES* (yo sé en qué estás pensando), una frase que se lee repetidamente sobre otras mujeres de Manet¹¹⁷⁹.

Se pasa a escuchar la última de las *Kinderszenen* (*Der Dichter spricht*, “El poeta habla”), elección nada casual dado que con esta música Godard retoma la palabra) y un rótulo dice *C'ÉTAIT DU CINÉMA MUET* (era cine mudo), considerando así que estas pinturas anunciaban el cine; para seguir con una alusión a la música que está sonando, al leerse *EN COMPAGNIE DE MADEMOISELLE CLARA HASKIL* (en compañía de la señorita Clara Haskil), rótulo que corrige cambiando a una gran pianista por otra,

¹¹⁷⁸ Francisco de Goya, *Judith y Holofernes* (h. 1820-23), 146x84 óleo sobre muro pasado a lienzo, Madrid, Museo del Prado.

¹¹⁷⁹ Edouard Manet, *El balcón* (1868), 170x124,5 óleo sobre lienzo, París, Museo d'Orsay; *Nana* (1877), 150x116 óleo sobre lienzo, Hamburgo, Kunsthalle; *El licor de ciruela* (h. 1877), 73.6x50.2 óleo sobre lienzo, Washington, National Gallery of Art.

ERREUR, MARTHA ARGERICH, y se ve la imagen de ésta última superpuesta a un compact disc. Bajo el enunciado *I PENSÉE* (1 Pensamiento) comienza a oírse a Godard, al que se ve sentado a una mesa en la penumbra fumando abstraído, tal y como comenta: *j'étais seul, perdu, comme on dit, dans mes pensées* (estaba solo, perdido, como se dice, en mis pensamientos)¹¹⁸⁰. A partir del libro que dice tener en las manos, el estudio de Manet por Bataille¹¹⁸¹, desarrolla su idea sobre este pintor y lo compara con la pintura anterior: *toutes les femmes de Manet ont l'air de dire "je sais à quoi tu penses", sans doute parce que jusqu'à ce peintre, et je le savais par Malraux, la réalité intérieure restait plus subtile que le cosmos; les célèbres et pâles sourires de Vinci et de Vermeer disent d'abord moi, moi et le monde ensuite, et même la femme à l'écharpe rose de Corot, ne pense ce que pense l'Olympia, ce que pense Berthe Morisot, ce que pense la barmaid des Folies-Bergère, parce que le monde enfin, le monde intérieur a rejoint le cosmos* (todas las mujeres de Manet tienen el aire de decir “yo sé en qué estás pensando”, sin duda porque hasta este pintor, y yo lo sabía por Malraux, la realidad interior permanecía más sutil que el cosmos; las célebres y pálidas sonrisas de Vinci y de Vermeer dicen en primer lugar yo, yo y el mundo detrás, y lo mismo la mujer con el echarpe rosa de Corot, no piensa lo que piensa la Olympia, lo que piensa Berthe Morisot, lo que piensa la camarera del Folies-Bergère, porque el mundo al fin, el mundo interior se ha reunido con el cosmos). Parlamento que se completa con imágenes de las obras a las que alude: un bello dibujo de Leonardo, la *Joven con perla* de Vermeer¹¹⁸², una mujer con echarpe de Corot¹¹⁸³, y tras el rótulo *JE SAIS À QUOI TU PENSES*, las mujeres de Manet: Olympia, Berthe Morisot, y la camarera del Folies-Bergère¹¹⁸⁴.

Se repite la imagen de ésta última, y concluye Godard diciendo: *et qu'avec Edouard Manet commence la peinture moderne, c'est-à-dire le cinématographe, c'est-à-dire des formes qui cheminent vers la parole, très exactement, une forme qui pense...* (y que con Edouard Manet comienza la pintura moderna, es decir el cinematógrafo, es decir, formas que caminan hacia la palabra, más exactamente, una forma que piensa). Sin embargo, una vez alcanzada esta cota de la creación de formas, no iba a durar mucho tiempo: *Que le cinéma soit d'abord fait pour penser on l'oublierai tout de suite, mais c'est une autre histoire; la flamme s'éteindra définitivement à Auschwitz et cette pensée vaut bien un fifrelin* (Que el cine estuviera hecho en primer lugar para pensar, se olvidará después, pero eso es otra historia; la llama se apagará definitivamente en Auschwitz, y este pensamiento bien vale algo). Una idea respecto al cine que no deja de recordar la conocida sentencia de Adorno¹¹⁸⁵, relacionando el final de una cierta manera de entender el arte con el horror del exterminio, reflexión que para Godard, haciendo un intraducible juego de palabras, bien merece la aparición del pífano de Manet¹¹⁸⁶.

¹¹⁸⁰ Esta forma de introducir una reflexión ya aparecía en el cortometraje realizado con Truffaut *Une histoire d'eau* (1958), en aquella ocasión aclaraba que era una cita de *Madame de Langeais* de Balzac.

¹¹⁸¹ Véase Bataille, Georges, *Manet. Étude biographique et critique*, Ginebra, Skira, 1955. Si se quiere se puede consultar una traducción al castellano, véase *Manet*, Valencia/ Murcia, IVAM/ Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, 2003.

¹¹⁸² Vermeer de Delft, *Joven con pendiente de perla* (1665), 46,5x40 óleo/ lienzo, La Haya, Mauritshuis.

¹¹⁸³ Camille Corot, *Mujer con echarpe rosa* (1865-70), 67x55 óleo/ lienzo, Boston, Museum of Fine Arts.

¹¹⁸⁴ Edouard Manet, *Olympia* (1863), 130x190 óleo sobre lienzo, París, Museo d'Orsay; *Berthe Morisot con sombrero negro y ramo de violetas* (1872), 55x38 óleo sobre lienzo, París, Museo d'Orsay; *El bar del Folies-Bergère* (1882), 96x130 óleo sobre lienzo, Londres, Courtauld Institute.

¹¹⁸⁵ Adorno, Theodor W., 1962, *Prismas*, Barcelona, Ariel, p. 29. [ed. or., *Prismen. Kulturkritik und Gesellschaft*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1955]

¹¹⁸⁶ Edouard Manet, *El pífano* (1866), 160x97 óleo sobre lienzo, París, Museo d'Orsay. En el francés familiar la expresión *ça ne vaut pas un fifre* viene a significar esto no vale un pito, o no importa un comino; jugando así con el título del cuadro que en francés es *le fifre*.

Con el enunciado *1+2 PENSÉE* da paso a una nueva serie, y si antes se veía el cuadro de Manet sobre Nana, ahora retoma la imagen de Zola (por otra parte, gran defensor de este pintor) con su máquina de fotos, y recuerda, mostrando el libro, *Nanà*, que terminó diciendo “à Berlin!”. A continuación se ve a Catherine Hessling caracterizada como Nana para la película de Jean Renoir, film que marcaría en 1926 la primera coproducción francesa con la UFA, apareciendo en imagen dichos estudios. Pero esta alianza artística no se iba a prolongar mucho, pronto se acabarían las coproducciones: *la dernière sera Quai des brumes, mais Goebbels fera tout foirer, à ses yeux Michèle Morgan n'a pas de beaux yeux* (la última será *Quai des Brumes*, pero Goebbels echará todo a perder, a sus ojos, Michèle Morgan no tiene los ojos bonitos). Muestra entonces precisamente la conocida secuencia de *Quai des brumes* en que se oye decir a Jean Gabin: “*Tu as beaux yeux, tu sais?*”, tras la que se besa la pareja protagonista, viéndose por un instante a Goebbels, presencia nefasta que lleva al trágico final de esta película; en tanto, han ido apareciendo en rótulos los siguientes versos de Aragon: *AU BISEAU DES BAISERS / LES ANS PASSENT TROP VITE / EVITE EVITE EVITE / LES SOUVENIRS BRISÉS*¹¹⁸⁷ (En el bisel de los besos / los años pasan tan aprisa / evita, evita, evita / los recuerdos rotos). Evitar los recuerdos rotos, un verso que se lee sobre la imagen de Gabin abatido por los disparos de los matones, como lo eran los secuaces de Goebbels, un verso que da paso al final del episodio de Florencia de *Paisà*, vidas quebradas por la despiadada máquina de guerra, a las que parece llorar la canción *Adio, Adio* mientras van apareciendo otros versos de Aragon, en los que comete un nuevo error: *JE DÉPOSE ENFIN, L'ORGEIL ET LA ROMANCE/ ERREUR L'ORGUEIL/ LA PHRASE MECANIQUE RECOMMENCE / SUR MA LEVRE TRAÎNE UN AIR IDIOT/ TROP ENTENDU GRÂCE À LA RADIO*¹¹⁸⁸ (Abandono finalmente “orgeil” y romance/ error orgullo/ la frase mecánica recomienza/ en mis labios se demora un aire idiota/ demasiado conocido gracias a la radio).

Fumando en la penumbra Godard introduce ahora una de esas muchas historias que podrían contarse del cine y que también hablan de la guerra y de las distintas actitudes ante los acontecimientos. Así es la historia de una visita a Alemania que en 1942 hicieron algunas de los más conocidos actores franceses; historia en la que en principio se confunde en la fecha al establecer la relación con la liberación de París, error que subsana. Se dan aquí juntos varios hechos en torno a la guerra sin estar ordenados conforme a una cronología precisa, lo importante no es eso, sino confrontar este viaje de carácter colaboracionista con el ocupante nazi y la actitud de resistencia de otros franceses, con las armas y también en el cine, así dice: *alors qu'allait tomber le maquis des Glières malgré l'appui que la plus jeune des Dames du Bois de Boulogne lui apporta dans un murmure* (entonces iba a caer el maquis de Glières, pese al apoyo que la más joven de *Les Dames du Bois de Boulogne* le dio en un murmullo). Mientras, se oye la canción de los partisanos, *Bella ciao*, que puede tomarse como un canto a los hombres de la Resistencia¹¹⁸⁹, y se ve entre imágenes de guerra la escena final del film de Bresson, ese susurro de Agnès que para Godard supone el único gesto de resistencia del cine francés¹¹⁹⁰. Seguidamente, se puede leer la cita de Faulkner *LE PASSÉ N'EST*

¹¹⁸⁷ Aragon, L. (1941), *Elsa je t'aime*, en *Le Crève-cœur*, op. cit., pp. 59-61. Estos versos ya los citó Godard en su primer film, *À bout de souffle* (1959), e incluso antes en la crítica que hiciera de *La Ronde* (*Gazette du Cinéma* nº 4, oct. 1950), véase “La Ronde”, en Godard, J.-L. (1998), tomo 1, op. cit., p. 75.

¹¹⁸⁸ Aragon, L. (1941), *Vingt ans après*, en *Le Crève-cœur*, op. cit., p. 10.

¹¹⁸⁹ En el invierno de 1944 la Resistencia logró que la meseta de Glières fuera el primer rincón de Francia libre, aunque no duró mucho ya que el gobierno de Vichy llamó a los alemanes, que barrieron la zona.

¹¹⁹⁰ Véase “Ces chaînes qu'on abat” (entrevista en *Le Monde de l'éducation*, nov. 1997), en Godard, J.-L. (1998), *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*. Tome 2, op. cit., p. 444.

JAMAIS MORT IL N'EST MÊME PAS PASSÉ (el pasado no está nunca muerto ni siquiera ha pasado), frase que remite a ese valor de actualidad que cobra la historia, la confusión entre presente y pasado, así por unos instantes se oye la *Marsellesa*, una vez más entonada ante la invasión. Un noticiario de época habla de ese tren en que las estrellas emprendían viaje para conocer los estudios alemanes, y las imágenes de éste se mezclan con las de películas de las actrices que en él viajaban, algunas de las cuales se mencionan entre los rótulos: *LA VÉNUS AVEUGLE*¹¹⁹¹ (*La Venus ciega*), *DRÔLE DE GOSSE*¹¹⁹², *SON PETIT TRALALÁ*, tras lo que *LA SALAIRE DE LA PEUR*¹¹⁹³ (*El salario del miedo*) parece aludir al clima que se respiraba.

En esas fechas, otros trenes cruzaban incesantemente Europa de camino a los campos de concentración, con uno de ellos va enlazar mediante la escritora judía Irène Némirovsky; ésta había sido autora de una novela de gran éxito, *Le Bal*, que había sido llevada al cine, siendo protagonizada por Danielle Darrieux¹¹⁹⁴, una de las viajeras de ese otro glamuroso tren. Tal y como se lee en rótulos: *DANS LE TRAIN D'APRÈS IL Y AVAIT CETTE CONNE D'IRÈNE*¹¹⁹⁵, *SON TRAIN PARTAIT POUR AUSCHWITZ* (En el tren siguiente estaba esta imbécil de Irène, su tren partía para Auschwitz). Se ve una fotografía de Irène Némirovsky junto a una página de su diario, a lo que sigue una pintura de Kandinsky¹¹⁹⁶ de las murallas de Murnau (leve referencia a lo dicho sobre la iluminación de Nuremberg) con un tren sobreimpresionado, una alusión a ese tren del infierno del que podía haberse librado la escritora¹¹⁹⁷.

Para terminar con este asunto, se va a referir a dos actores, Alain Cuny y Marie Déa, que ese año 1942 prefirieron quedarse en Francia para rodar *Les visiteurs du soir*. Dice Godard: *et probablement que je suis seul encore pour imaginer que l'un des visiteurs de ces tristes soirs de quarante-deux, que Gilles, non, pas celui de Drieu, rend visite à Dominique et demande alors, on le prend ou pas ce train...* (y probablemente aún estoy solo para imaginar que uno de los visitantes de aquellas tristes tardes del cuarenta y dos, que Gilles, no aquel de Drieu, visita a Dominique y pregunta si entonces cogen o no aquel tren)¹¹⁹⁸. Corrige nuevamente, no es Dominique sino Anne, esto es, el nombre del personaje que interpretaba Marie Déa, como Gilles era el del personaje de Alain Cuny en el film de Carné, del que aparecen un par de imágenes. Estas tristes tardes enlazan con el primer verso del poema de Emily Brontë (*The evening passes fast away*)¹¹⁹⁹ de cuya traducción francesa lee un amplio fragmento Juliette Binoche. Se ve a

¹¹⁹¹ Título de un film de Abel Gance (1941); no es en absoluto casual que Godard cite aquí, al hablar de la ocupación y de los que de una u otra forma colaboraron, ya que esta película Abel Gance la dedicó expresamente al Mariscal Pétain.

¹¹⁹² Referencia al film de Léo Joannon *Quelle drôle de gosse!* (1935), protagonizado por Danielle Darrieux y Albert Préjean, actores a los que se está oyendo mencionar.

¹¹⁹³ Título de un film de Henri-Georges Clouzot (1953)

¹¹⁹⁴ Molesta porque se volviera a sacar a relucir esta historia, Danielle Darrieux explicó que lo que la movió a unirse a esta comitiva fue que entonces su novio era el embajador de Santo Domingo en Alemania. Véase la entrevista a Godard para *France Culture* (20-mayo-1995), "Le bon plaisir de Jean-Luc Godard" en Godard, J.-L. (1998), tomo 2, *op. cit.*, pp. 317-318.

¹¹⁹⁵ Alusión al relato censurado de Aragon de 1928 *Le con d'Irène*.

¹¹⁹⁶ Wassily Kandinsky, *Vista de Murnau con ferrocarril y castillo* (1909), 36x49 óleo sobre cartón, Munich, Städtische Galerie im Lenbachhaus.

¹¹⁹⁷ Godard explicaba esta historia en una entrevista para *France Culture* (20-mayo-1995), véase "Le bon plaisir de Jean-Luc Godard" en Godard, J.-L. (1998), tomo 2, *op. cit.*, p. 318.

¹¹⁹⁸ Godard aquí quiere decir que el personaje que interpretaba Alain Cuny se llamaba Gilles, pero que no tenía nada que ver con el libro *Gilles* del escritor colaboracionista Drieu de la Rochelle.

¹¹⁹⁹ Es un poema sobre el cansancio y el anhelo de muerte; véase Brontë, Emily, 1963, *The evening passes fast away* (1842-43), en *Poèmes (1836-1846)*, Paris, Gallimard, pp 112-115.

la actriz sentada a la entrada de una casa a la que un Alain Cuny, ya envejecido, se acerca atravesando un luminoso jardín y le pregunta si ha de coger o no el tren, en alusión a lo que antes se ha dicho. Termina Juliette Binoche su texto, permaneciendo unos instantes más en pantalla su rostro en un bello fundido con el desnudo de Staël¹²⁰⁰ presente en otros capítulos.

Esa pintura de Staël evoca a la tricolor y nos lleva a la Liberación: se escucha el discurso del general De Gaulle¹²⁰¹ aquel 25 de agosto, se leen las fechas del cincuenta aniversario de la misma, 1944-1994, y aparece una fotografía de Godard niño, la que salía en *JLG/JLG*¹²⁰². Una celebración de la que comenta irónicamente: *on fête la libération de Paris, c'est à dire que la télévision, puisque tout est devenu spectacle, organise un grand spectacle, mais on ne décore même pas Guy Debord...* (se celebra la liberación de París, es decir que la televisión, puesto que todo se ha convertido en espectáculo, organiza un gran espectáculo, pero ni siquiera condecora a Guy Debord). A través de las imágenes se ve como el final de la ocupación alemana producía una alegría exaltada, como la de esos presos en las imágenes de *La Grande Illusion* al saber de una victoria; pero también tenía un lado amargo, el que recoge *La douleur* de Marguerite Duras de la que se ve una fotografía y se lee una frase suya sobre violentas imágenes de archivo: *FAUT FRAPPER, QUE C'EST VRAI, QUE C'EST JUSTE* (hace falta golpear, que sea verdadero, que sea justo) a la vez que se escucha esa canción de *Si tu veux Marguerite* sacada de la banda sonora de *La Grande Illusion*. La felicidad de esas imágenes de las chicas subiendo a los tanques para besar a los liberadores es seguida por el rótulo *LE PETIT SOLDAT*¹²⁰³, quizá mera asociación nominal, pero también puede ser aludir al tema de la traición que se planteaba en ese film.

Godard tiene una visión más bien negativa de cómo se desarrollaron las cosas: *et puisque le cinéma français ne s'est jamais libéré des allemands ni des américains, il n'y aura personne pour filmer le preux et doux Claude Roy qui s'empare du CNC, cette citadelle construite par Vichy, et les vagues reconstitués par les caméras japonaises oublieront une fois de plus d'enterrer les morts comme l'avait fait le poète* (y puesto que el cine francés nunca se liberó de los alemanes ni de los americanos, no hubo nadie para filmar al valiente y dulce Claude Roy que se apoderó del CNC, esa ciudadela levantada por Vichy, y las olas reconstruidas por las cámaras japonesas olvidaron una vez más enterrar a los muertos como lo había hecho el poeta). Godard muestra aquí su acuerdo con la idea de que “la Resistencia fue la lengua, y Vichy era la imagen”¹²⁰⁴, y destaca como figura del creador implicado a través de la palabra a Louis Aragon, del que sale una fotografía superpuesta a uno de sus poemas.

Se lee la sentencia *LA CAMÉRA C'EST L'ÉCRAN* (la cámara es la pantalla) y como si fuera un eco del discurso de Victor Hugo que abre el capítulo, introduce una secuencia de *Pierrot le Fou* en que Anna Karina se indigna ante la forma de dar las

¹²⁰⁰ Nicolas de Staël, *Nu couché bleu* (1955), 114x162 óleo sobre lienzo, París, colección privada.

¹²⁰¹ Se puede escuchar como exclama: “*Paris! Paris outragé, Paris brisé, Paris martyrisé, mais Paris libéré, libéré par lui-même...*”

¹²⁰² En cierto sentido el que introduzca aquí su biografía es paradójico ya que Godard pasó la guerra sin apenas consecuencias, arropado por su familia, a la que años más tarde acusa de ser más bien colaboracionista; una manera de volver al pasado y de inscribirse en la historia gracias al cine.

¹²⁰³ Título de un film de Jean-Luc Godard (1960).

¹²⁰⁴ Véase la entrevista a Godard para *France Culture* (20-mayo-1995), “Le bon plaisir de Jean-Luc Godard” en Godard, J.-L. (1998), tomo 2, *op. cit.*, p. 318.

noticias en la radio, protestando contra la indiferencia ante los muertos¹²⁰⁵. En tanto, se escucha insistir a Godard en su consideración de la poesía como forma privilegiada de resistencia¹²⁰⁶, así dice: *que la poésie soit d'abord résistance, Osip Mandelstam évidemment le savait, mais il est d'usage d'ignorer les ruses aujourd'hui* (que la poesía sea lo primero resistencia, Osip Mandelstam evidentemente lo sabía, pero es el uso ignorar a los rusos hoy en día). De esta mención del poeta ruso, cuyos versos le costaron la condena del régimen estalinista¹²⁰⁷, pasa a orientar el tema de la resistencia al cine.

Se centra en la cuestión de qué pasó con el cine en torno a la guerra, y según Godard lo que pasó es que: *il n'y a pas eu de cinéma de résistance, non qu'il n'y a pas eu de films de résistance* (no hubo cine de resistencia, no que no hubiera películas de resistencia). Considera que hubo un único film en el sentido de cine que resistió a la ocupación americana, a una manera uniforme de hacer cine que ésta representaba, y que refleja con la imagen de *The Searchers* de la entrada de los soldados en el poblado. Y bien, este film *fut un film italien, ce n'est pas par hasard, l'Italie a été le pays qui s'est le moins battu, qui a beaucoup souffert, mais qui a trahi deux fois, et qui a donc souffert de ne plus avoir d'identité, et s'il l'a retrouvée avec Rome, ville ouverte c'est que le film était fait par des gens sans uniforme...* (fue un film italiano, esto no es por azar, Italia fue el país que luchó menos, sufrió mucho, pero traicionó dos veces, y, por tanto, perdió su identidad, y si la recuperó con *Roma, ciudad abierta* es porque la película la hicieron gentes sin uniforme). Serían las particulares circunstancias que se dieron en Italia las que darían lugar a *Roma, città aperta*¹²⁰⁸, película de la que se ven imágenes: imágenes de traición pero también de dignidad recuperada con la caída de Anna Magnani.

Muy distinta es la opinión que le merecen otras cinematografías: *les russes ont fait des films de martyre; les américains ont fait des films de publicité; les anglais ont fait ce qu'il font toujours dans le cinéma, rien; l'Allemagne n'avait pas de cinéma, plus de cinéma, et les français ont fait Sylvie et le Fantôme; les polonais ont fait eux films d'expiation, La Passagère et La Dernière étape, et un film de souvenirs, Kanal, et puis ils ont fini par accueillir Spielberg, lorsque, "plus jamais ça", est devenu "c'est toujours ça"...* (los rusos hicieron películas de martirio; los americanos hicieron films de publicidad; los ingleses hicieron lo que hacen siempre en el cine, nada; Alemania no tenía cine, no más cine, y los franceses hicieron *Sylvie et le Fantôme*; los polacos

¹²⁰⁵ Se puede oír a Anna Karina decir: “Así se acaba... qué terriblemente anónimo suena. Hablan de 115 guerrilleros y el dato no evoca nada. Cada uno de ellos es un hombre y no sabemos ni quiénes son... ni si aman a una mujer, ni si tienen hijos... ni si les gusta más ir al cine que al teatro. No se sabe nada. Dicen solamente 115 muertos”.

¹²⁰⁶ Dado que entiende la poesía en sentido amplio como acto de creación, recuerda al hermanamiento que hacía Deleuze de la filosofía y el arte en su actitud de resistencia, decía así: “Los libros de filosofía y las obras de arte también contienen su suma inimaginable de sufrimiento... tienen en común la resistencia, la resistencia a la muerte, a la servidumbre, a lo intolerable, a la vergüenza, al presente”. Deleuze, G.; Guattari, F. (2001) *¿Qué es la filosofía?* (1991), *op. cit.*, p. 111.

¹²⁰⁷ Osip Mandelstam (1891-1938) escribió en 1934 un poema contra Stalin que le llevó a ser confinado en condiciones que causaron su temprana muerte. El poema decía: “Vivimos sin sentir el país bajo nuestros pies/ nuestras voces a diez pasos no se oyen./ Y cuando osamos hablar a medias al montañas del Kremlin siempre evocamos...” Véase Mandelstam, Osip, 1999, *Cuadernos de Voronezh* (1935-37), (traducción de Jesús García Gabaldón), Barcelona, Igitur, p. 191.

¹²⁰⁸ Aspecto al que se ha referido otras veces, por ejemplo: “Cito un film que es *Roma, città aperta*, incluso si no llega a serlo, incluso si es un poco falso, incluso si Rossellini... en fin, el pasado de Roberto no carece de problemas... Pero hay algo raro, por qué Italia, por qué no Grecia, por qué no Francia, quizá es porque Italia había perdido su alma, Francia no la había perdido, pero ya no sabía dónde estaba”. Véase Godard, J.-L.; Ishaghpour, Y. (2000), *Archéologie du cinéma et mémoire du siècle*, *op. cit.*, p. 65.

hicieron dos películas de expiación, *Passazerska* y *Ostatni etap*, y un film de recuerdos, *Kanal*, y después han acabado por recibir a Spielberg, con lo que, “nunca más eso”, se ha convertido en “siempre eso”). Mientras se lee en rótulos *LA MONNAIE DE L'ABSOLU*, *LA RÉPONSE DES TÉNÉBRES*, una imagen de *Metropolis* recuerda a ese cine alemán que terminó; y llama la atención sobre los polacos, viéndose imágenes de *Passazerska* mientras aprovecha para criticar a Spielberg¹²⁰⁹.

Con el rótulo *VOYAGE EN ITALIE*¹²¹⁰ vuelve al cine italiano diciendo: *avec Rome, ville ouverte l'Italie a simplement reconquis le droit pour une nation de se regarder en face* (con Roma, ciudad abierta Italia simplemente ha reconquistado para una nación el derecho de mirarse a la cara). En tanto, se está viendo el final de *Stromboli, terra di Dio* y, pese a estar ensalzando este cine, Godard no deja de criticar un aspecto: *comment le cinéma italien a-t-il pu devenir si grand puisque tous, de Rossellini à Visconti, d'Antonioni à Fellini, n'enregistraient pas le son avec les images* (cómo el cine italiano pudo llegar a ser tan grande dado que todos, de Rossellini a Visconti, de Antonioni a Fellini, no grababan el sonido con las imágenes); pone como objeción la falta de sonido directo al tiempo que se contesta a sí mismo: *une seule réponse: la langue d'Ovide et Virgile, de Dante et Leopardi, était passée dans les images* (una única respuesta: la lengua de Ovidio y Virgilio, de Dante y Leopardi, pasaba a las imágenes).

A propósito de lo que se ha dicho, va a sonar una canción de Richard Cocciante, *La nostra lingua italiana*, que acompaña a los rótulos que poco a poco van inscribiendo versos de diferentes autores, a la vez que muestra una serie de citas de diversas películas italianas. Así, de Lucrecio puede leerse *NAM FIT UT IN SOMNIS HOC VIDEATUR IMAGO / QUIPPE UBI PRIMA PERIT ALIOQUE EST ALTERA NATA/ INDE STATU PRIOR HIC GESTUM MUTASSE VIDETUR* (Pues tal parecen hacer las imágenes en sueños. En efecto, apenas se ha disipado una imagen le sucede otra en distinta posición, y parece que es la primera que ha cambiado de gesto)¹²¹¹.

Con estas palabras y con este montaje, Godard establece una continuidad directa entre los mayores autores latinos y los cineastas italianos, considerándolos a todos como grandes poetas. De este modo, imprime un alto tono emocional a las imágenes que se suceden procedentes de los siguientes films: *Il bidone*, *La terra trema*, *Il gattopardo*, *Ladri di biciclette*, *Umberto D*, *Teorema*, *Deserto rosso*, *Zabriskie Point*, *Riso amaro*, *Amarcord*, *La strada*, *Senso*, *Stromboli terra di Dio*, *Viva l'Italia* (subrayada por un rótulo), y *Francesco giullare di Dio*.

Mientras tanto aparece esta cita de Dante: *OH POTENZA DI DIO QUANT'È SEVERA CHE COTAI COLPI PER VENDETTA CROSCIA* (¡Oh potencia de Dios, eres severa al vengarte de modo tan airado)¹²¹²; tras la que se lee una de Ovidio: *EXTEMPLO O CUM UOCE DEUS CUM UOCE DEOQUE SOMNUS ABIT, SOMNIQUE FUGAM LUX ALMA SECUTA EST* (Al instante desaparece el dios a la vez que su voz, y el sueño a la vez que el dios y su voz, y a la marcha del sueño siguió la

¹²⁰⁹ Godard ataca la película *Schindler's List* por apoyarse sobre una mentira, considerando obscena la supuesta escena en Auschwitz; piensa que es “un buen ejemplo de maquillaje de la realidad. Es Max Factor... Spielberg cree que el blanco y negro es más serio que el color”. Entrevista a Godard, *Film Comment* vol. 32 - nº 2, mar-abril 1996, pp. 32, 35.

¹²¹⁰ Título francés para *Viaggio in Italia* (1953) Roberto Rossellini.

¹²¹¹ Véase Lucrecio, 1985, *De Rerum Natura / De la Naturaleza*, Barcelona, Bosch, pp. 372-373 (Libro IV, versos 770-772).

¹²¹² Véase Dante Alighieri, 1999, *Divina comedia*, (traducción de Ángel Crespo), Barcelona, Planeta, p. 209 (*Inferno* XXIV, 119-120).

llegada de la luz bendita)¹²¹³. Nuevamente un verso de la *Divina Comedia*, con el que parece aludir directamente al Neorrealismo, *CON POVERTA VOLESTI ANZI VIRTUTE* (más quisiste pobreza virtuosa)¹²¹⁴, se sigue del latín de Ovidio: *QUI NIMIUM MULTIS NON AMO DICIT, AMAT* (Quien dice demasiado que no ama, es que está enamorado)¹²¹⁵.

Tras verse algunas imágenes de películas de Rossellini, muestra una fotografía del director, completándose el homenaje con la frase: *LES CHOSES SONT LÀ, POURQUOI LES MANIPULER* (las cosas están ahí, ¿por qué manipularlas?)¹²¹⁶; no deja, pues, de incluir la concepción del cine que tenía el maestro por más alejada que esté de la de Godard. A continuación una foto de Pasolini que supone un reconocimiento por encima de cualquier discusión que tuviera con este director en el pasado¹²¹⁷. Partiendo de esta imagen y continuando sobre una enigmática figura de Piero della Francesca¹²¹⁸, se suceden los rótulos que completan quizá la fórmula más significativa de las *Histoire(s)*: *UNE PENSÉE QUI FORME UNE FORME QUI PENSE* (un pensamiento que forma una forma que piensa). El cine como creación de formas, formas que piensan y hacen pensar; el cine entendido como arte con capacidad reflexiva, y como todo acto de creación acto de resistencia. Una frase sobre la que meditar mientras se cierra el capítulo con el cuervo de *Uccellacci e uccellini*.

¹²¹³ Véase Ovidio, 1994, *Metamorfosis*, vol. III (lib. XI-XV), Madrid, CSIC, pp. 193-194. (Libro XV, versos 663-664).

¹²¹⁴ Véase Dante Alighieri (1999), *Divina comedia*, *op. cit.*, p. 311 (*Purgatorio* XX, 26).

¹²¹⁵ Es el verso 648 de *Remedia Amoris*, véase Ovidio, 1998, *Obra Amatoria III*, Madrid, CSIC, p. 37.

¹²¹⁶ Véase la entrevista publicada en *Cahiers du Cinéma* n° 94, abril 1959), en Rossellini, Roberto, 2000, *El cine revelado*, Barcelona, Paidós, p. 82. [ed. or., *Le Cinéma révélé*, Paris, Cahiers du Cinéma, 1984]

¹²¹⁷ Véase cómo lo cuenta Godard en la entrevista “Lutter sur deux fronts” (*Cahiers du Cinéma* n° 194, oct. 1967), en Godard, J.-L. (1998), *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard. Tome 1, op. cit.*, p. 312.

¹²¹⁸ Piero della Francesca, *Exaltación de la cruz*- parte del conjunto de la *Historia de la verdadera Cruz* (1452-1466), 390x747 fresco, Arezzo, iglesia de San Francesco.

CAPÍTULO 3B

UNE VAGUE NOUVELLE

Un capítulo que supone fundamentalmente una mirada hacia la *Nouvelle Vague*. Reflexiona sobre aquella época de juventud, llegando a la conclusión de que “la *Nouvelle Vague* no era un principio sino un final”¹²¹⁹; lo que creyeron que era una gran ola era sólo vaga. Godard, que formó parte de aquel grupo al que considera “los hijos de la Liberación y del Museo”, hace hincapié en esto último, subrayando la importancia que, sobre todo para él, tuvo la Cinemateca, dedicando un especial recuerdo a Henri Langlois. Pasados los años las cosas se ven distintas, y así, aunque haya destacado en numerosas ocasiones el enriquecimiento que producía el intercambio continuo de opiniones, otros aspectos como la “política de los autores” le merecen ahora una consideración diferente, tal y como puede verse al final del capítulo.

Aparece también con un segundo título, *MONTAGE, MON BEAU SOUCI*, el que fuera el título de uno de sus artículos¹²²⁰, tiene aquí su demostración práctica. Montaje como rasgo esencial de la poética de Godard que alcanza su cumbre en la construcción de *Histoire(s) du cinéma*; montaje como creación de formas, para asociar y diferenciar, como medio de hacer críticas visuales, montaje que permite que las imágenes cuenten su propia historia.

¹²¹⁹ Véase el diálogo entre Jean-Luc Godard y Serge Daney (1988), “Godard fait des histoires”, en Godard, J.-L. (1998), *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard. Tome 2, op. cit.*, p. 169.

¹²²⁰ Se trata de un texto bastante confuso, cuyo título procedía de un poema de Valéry Larbaud, en el que pretendía destacar la importancia del montaje, así decía: “Si dirigir es una mirada, montar es un latido del corazón”. Véase Godard, J.-L. (1998), “Montage mon beau souci” (*Cahiers du Cinéma* n° 65, dic. 1956); en *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard. Tome 1, op. cit.*, pp. 92-94.

En primer lugar aparece la doble dedicatoria, en este caso no es de extrañar que una sea para Frédéric C. Froeschel, que fue el animador del cineclub del Barrio Latino, lugar donde se conocerían los futuros redactores de *Cahiers du Cinéma*. Y en este capítulo donde Godard también es objeto de su personal historia, la otra dedicatoria es para un historiador del cine, Nahum Kleiman, especialista en cine soviético, encargado de conservar el legado de Eisenstein, y director del *Musei Kino* de Moscú abierto en 1989 (para el que Godard proporcionó el primer equipo dolby visto allí).

Los rótulos que se leen al comienzo, *SEUL LE CINÉMA* y *FATALE BEAUTÉ* son bien indicativos del inicio de este capítulo: la fatalidad de la belleza como sólo el cine la ha mostrado. Acompañada de una inquietante música de Shostakovich, una magnífica superimpresión une las imágenes del corredor de los Uffizi de *Paisà*, y las de la Bella en el pasillo de la misteriosa mansión de *La Belle et la Bête*, recogiendo así que la idea de amenaza puede ser expresada tanto por ficciones como por realidades. Los peligros que acechan a la belleza se reflejan también con la secuencia de *Touch of Evil*, en que Janet Leigh trata de evitar ser observada, en la que se intercalan imágenes porno y la ebriedad de color de la fiesta de *Ivan Grozny II*.

Mientras se ven imágenes de *Les Anges du péché*, puede oírse un fragmento de *Hélas pour moi* (saliendo finalmente imágenes en pantalla); en él, una joven ataca un texto de Scholem que dice que la tradición es transmisible, ya que considera que entre las propiedades de la verdad no está la de ser transmisible, responde su interlocutor que no ve lo que dice, por lo que ella destaca el hecho de que darse cuenta de las cosas no es sino verlas. Se escucha después un diálogo que habla sobre la obsesión de ganar dinero, y en tanto se ven imágenes de un atraco, a las que siguen las de *Frankenstein* entre las que aparecen las de una violación.

Plantea entonces Godard una de sus críticas visuales: si *Alphaville* ya supuso una relectura del Expresionismo alemán, lo muestra aquí junto con las imágenes de *Der Müde Tod*, al tiempo que se entremezclan la banda sonora de Misraki y la música de Gesualdo. Son las propias imágenes las que hablan de esa característica de la *Nouvelle Vague* que ya se ha mencionado: el hecho de ser una generación de cineastas conscientes de tener una historia, una herencia de la que se hicieron merecedores al no aceptarla sino críticamente, eligiendo sus propios maestros, no para copiar sino para, aprendiendo de ellos, hacer algo nuevo. Una historia con sus altos y sus bajos, a lo que quizá aludan las imágenes que aparecen por unos instantes del *casting* de *Grandeur et Décadence d'un petit commerce du cinéma*.

En tanto, se va leyendo en rótulos una frase que recoge ese deseo que tenía la *Nouvelle Vague* de cambiar las cosas: *CE QU'ON VOULAIT C'EST AVOIR LE DROIT DE FILMER DES GARÇONS ET DES FILLES DANS UN MONDE RÉEL, ET QUI EN VOYANT LE FILM SONT ÉTONNÉS, EUX, D'ÊTRE EUX MÊMES ET AU MONDE* (lo que querríamos es tener derecho a filmar a los chicos y a las chicas en un mundo real, y que al ver la película se asombren de estar ellos mismos y en el mundo)¹²²¹. Unos chicos que vienen representados por los de una sala de baile que sale en imágenes, y ese

¹²²¹ De modo similar escribía Godard: “Nosotros no os podemos perdonar no haber filmado nunca chicas como las que nos gustan, chicos como los que nos cruzamos a diario, padres como los que despreciamos o como los que admiramos, niños como los que nos sorprenden o nos dejan indiferentes, en resumen, las cosas tal y como son”. Véase Godard, J.-L. (1998), “Truffaut représentera la France à Cannes avec *Les 400 coups*” (*Arts* nº 719, 1959), en *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard. Tome 1, op. cit.*, p. 195.

asombro bien puede ser el que causa la imagen de un cadáver arrojado a la fosa de un campo de concentración, una cruda manera de ver cómo es el mundo¹²²².

Se escucha una cita de Bazin: *la perspective fut le péché originel de la peinture occidentale, Niepce et Lumière en furent les rédempteurs* (la perspectiva fue el pecado original de la pintura occidental, Niepce y Lumière fueron sus redentores)¹²²³; a la que, mientras continúan las imágenes de *Alphaville* y *Der Müde Tod*, sigue una reflexión de Cocteau que en *2x50 ans de cinéma français* también incluía Godard: *quand j'admire un film on me dit: "oui, c'est très beau, mais ce n'est pas du cinéma", alors je me suis demandé ce que c'était* (cuando admiro un film me dicen: "sí, es muy bonito, pero no es cine", entonces yo me pregunto qué es lo que era).

El rótulo *UNE VAGUE NOUVELLE* marca la irrupción de una serie, que entra como si fuera el vendaval que en su día supuso aquel grupo de directores. Entre las imágenes de *Gigi* y *The Beautiful Blonde from Bashful Bend* surgen otras que marcaron a una generación, la de Marilyn Monroe, en este caso visitando a las tropas americanas, y, sobre todo, las de *Sommaren med Monika*, que tanta importancia tuvo para los entonces jóvenes cineastas¹²²⁴, una película con la que Bergman planteaba otra manera de ver las relaciones, un nuevo modo de entender el cine. La sensualidad de Harriet Anderson parece causar asombro a Betty Grable y también a Jerry Lewis, que sale en una imagen de *Hardly Working*.

Aparece una fotografía de Eisenstein en su mesa de montaje a la que se superpone una Anna Karina meditando, en imágenes procedentes de *Une femme est une femme*, y mientras se oye la canción del film de Sturges antes citado. A propósito del maestro soviético se lee el rótulo *MONTAGE, MON BEAU SOUCI*, y como ejemplo destacado de montaje, el del león que despierta en *Bronenosets Potiomkin*. A la vez está introduciendo en rótulos: *QUAND ON DIT ELSENEUR, ON NE DIT RIEN, QUAND ON DIT HAMLET, ALORS TOUT EST DIT* (Cuando se dice Elsinor, no se dice nada, cuando decimos Hamlet, entonces todo está dicho)¹²²⁵, frase que se acompaña de imágenes del *Hamlet* de Laurence Olivier, y que, mezclada con ese león que levanta la cabeza y los rótulos sobre el montaje, bien podría referirse a la significación que con éste cobran las imágenes. En este sentido, tras volver a leer *MONTAGE, MON BEAU SOUCI*, se ve a Hitler saludando, al que parece observar James Stewart con su cámara en la imagen de *Rear Window*, leyéndose *LES SIGNES PARMIS NOUS*.

¹²²² Cabe decir que esta generación creció en la tendencia que habían fomentado sus mayores a olvidar la historia precedente; resulta significativa la anécdota que cuenta Jean-Louis Schefer de una niña que preguntaba por Buchenwald, y su padre le decía que esa palabra sólo significaba "bosque de hayas" en alemán. Véase Schefer, Jean-Louis, 1999, *Images mobiles. Récits, visages, flocons*, París, P.O.L., p. 170.

¹²²³ Bazin, A. (2000), "Ontología de la imagen fotográfica", en *¿Qué es el cine?* (1958), *op. cit.*, p. 26.

¹²²⁴ Recordar, por ejemplo, el homenaje de Truffaut cuando en *Les 400 coups* Antoine Doinel roba la foto de Harriet Andersson; y, en el caso de Godard, la crítica *Monika* o el artículo *Bergmanorama*; véase Godard, J.-L. (1998), tomo 1, *op. cit.*, pp. 128-132, 135-137. Por otra parte, se puede señalar que es curioso que aparezcan esas últimas imágenes en las que se ve cómo se desgarran las ropas de Monika, ya que fueron tempranamente censuradas y actualmente no salen en las copias del film.

¹²²⁵ En una ocasión explicaba Godard que mientras los americanos son más pragmáticos y utilizan "picture", los rusos emplean dos palabras, y contaba: "Es la anécdota que contaba Heisenberg. Junto a Niels Bohr se daba enormes caminatas a pie. Entonces se encuentran delante del castillo de Elsinor. Heisenberg dice a su amigo: 'Es esto el castillo de Elsinor. Es como todos los castillos'. El otro responde: 'Sí, pero si lo llamas el castillo de Hamlet, se convierte en algo'. Para los rusos, la imagen, era el castillo de Hamlet". Véase "Jean-Luc Godard rencontre Régis Debray" (1995), en Godard, J.-L. (1998), *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard. Tome 2, op. cit.*, p. 429.

A continuación realiza una contraposición entre lo viejo y lo nuevo, que se puede entender como alusiva a los nuevos cines. Lo viejo viene representado por la persecución de *Touchez pas au grisbi*, película sobre unos viejos rufianes, cuyas imágenes se mezclan con las de *Il Vangelo secondo Matteo*, el Cristo de Pasolini, revolucionario como lo eran las intenciones de la *Nouvelle Vague*, e igualmente, como ya se veía en el 1B, indicativo de una promesa rota, de unas esperanzas frustradas, aplastadas por el sistema. Así, entre las ráfagas de una metralleta del film de Becker, se pueden ver y oír fragmentos del Sermón de la Montaña, siendo fácil ver como metáfora de la *Nouvelle Vague* frases como *Je ne viens rien abolir, mais parfaire au contraire...* (No vengo a abolir nada, sino al contrario, a llevarlo a su perfección); y como referencia a su idealismo: *Vous ne pouvez servir aussi Dieu et l'argent...* (No podéis servir a Dios y al dinero). Mientras sigue Cristo predicando en contra de la hipocresía, recordando que seremos juzgados del modo en que nosotros juzguemos, se va leyendo en rótulos: *IL Y A ASSEZ DE CLARTÉ POUR ÉCLAIRER LES ÉLUS, ET ASSEZ D'OBSCURITÉ POUR LES HUMILIER* (Hay suficiente claridad para iluminar a los elegidos, y suficiente oscuridad para humillarlos); una frase que parte de una imagen de *La Passion de Jeanne d'Arc* en que se ve a Juana llorando y que termina con la de la santa en la hoguera, lágrimas quizá por esa *Nouvelle Vague* sobre la que acabó cayendo la oscuridad. La persecución termina con un coche ardiendo en la noche ante el que exclama Jean Gabin que perdía en ese fuego toda su fortuna.

Se oye la voz de Cristo al ir a enseñar el Padrenuestro, *voici quelle doit être la prière de chaque jour* (he aquí la que debe ser la oración de cada día), dando así inicio a una de las más bellas series de *Histoire(s) du cinéma*. Se ve entonces la carrera de Léaud en la playa al final de *Les 400 coups*, que se va a ir alternando con distintas imágenes. Primero, con las del final *You Only Live Once* (película que se identifica con la idea de futuro quebrado); después, con las de *Giovanna d'Arco al rogo* (la santa como víctima de los intereses de los poderosos), y con las de *Vertigo* del rescate de Madeleine en las aguas de la bahía (el deseo de salvar algo que muere, siendo como en el 1B figura de resurrección). En tanto, se lee lo que habría de constituir tal oración: *ÉGALITÉ ET FRATERNITÉ ENTRE LE RÉEL ET LA FICTION* (igualdad y fraternidad entre la realidad y la ficción) uno de los principios que alentaba la *Nouvelle Vague*; frase que termina de leerse sobre una foto de Godard entre la que surgen imágenes de guerra.

Con el primer plano de Léaud ante el anhelado mar retornan los golpes de piano de *Llorado por el viento* de Giya Kancheli, un toque sombrío sobre la canción que se escucha interpretada por Jeanne Moreau. De un muchacho a otro: la imagen de un chico monstruoso, sobre la que se lee *L'ENFANT SAUVAGE*¹²²⁶ (El pequeño salvaje), tras lo que se ve una foto de François Truffaut, leyéndose entonces el título de uno de sus incendiarios artículos: *LE CINÉMA FRANÇAIS CRÈVE SOUS LES FAUSSES LÉGENDES* (El cine francés revienta bajo las falsas leyendas)¹²²⁷. Un cine francés que se figura mediante una imagen de *Le Crime de M. Lange* teñida con los tonos de la tricolor, y una gran ola azul parece representar a “los jóvenes turcos” que querían barrer las falsas leyendas ostentadas por el cine academicista. Aparece una foto de Franju con sus palomas, y se lee *LES ENFANTS TERRIBLES*¹²²⁸ (*Los niños terribles*) viéndose imágenes de este film, a lo que sigue el primitivo vuelo de la gaviota de Marey, como

¹²²⁶ Título de un film de François Truffaut (1970)

¹²²⁷ Truffaut, François, 1999, “Todos son testigos en este proceso: el cine francés estalla bajo las falsas leyendas” (*Arts* 15-mayo-1957), en *El placer de la mirada*, Barcelona, Paidós, pp. 250-265. [ed. or., *Le Plaisir des yeux*, París, Cahiers du Cinéma, 1987]

¹²²⁸ Título de un film de Jean-Pierre Melville (1950) sobre la novela homónima de Jean Cocteau.

alusión a ese deseo de los muchachos terribles de la *Nouvelle Vague* de recuperar para el cine ese estado de infancia.

Se escucha la frase de Jean-Georges Auriol: *l'art du cinéma est de faire de jolies choses à des jolies femmes* (el arte del cine es hacer cosas bonitas a mujeres bonitas), y, mediante una superposición, se ve sobre una foto de Marcel Pagnol una de Marguerite Duras¹²²⁹, leyéndose una frase que decía la Marianne de *Pierrot le Fou*: *TU ME PARLES AVEC DES MOTS ET JE TE REGARDE AVEC DES SENTIMENTS* (Tú me hablas con palabras y yo te miro con los sentimientos). Entra el Movimiento Lento para cuarteto de cuerda de Webern con el rótulo *FAISONS UN RÊVE*¹²³⁰ (Hagamos un sueño), viéndose también fotos de Sacha Guitry. Se lee entonces *HISTOIRE(S) DU CINÉMA*, y después *HARDLY WORKING*¹²³¹ viéndose a Jerry Lewis en este film, y después una fotografía de Godard; sigue la sonrisa de una mujer pintada por Van Dongen¹²³² y aparece el rótulo *L'AVENIR ÉCLATE PARMIL LES SOUVENIRS* (el futuro estalla entre los recuerdos) que termina de leerse sobre la anterior foto de Godard.¹²³³

Sobre una imagen del discurrir de las nubes en el cielo azul se repite *PARMIL LES SOUVENIRS*, comenzando a escucharse de nuevo las meditaciones del Virgilio de Broch: *ô retour au pays natal! Retour de celui qui n'a plus besoin d'être un invité!...* Ese país, ese territorio que para Godard es el cine y del que, según lo ve ahora, la *Nouvelle Vague* no era sino la puerta que se cerraba¹²³⁴. Mientras, aparece una fotografía de Jean Epstein sobre la que se lee en rojo una frase suya referida a la cámara: *QUE JE REGARDE PAR SES YEUX, QUE JE VOIS SA MAIN SE TENDRE DESSOUS MOI COMME SI C'ÉTAIT LA MIENNE* (que miro a través de sus ojos, que veo su mano tenderse hacia mí como si fuera la mía). Se recuerda aquí al director y teórico que ya consideraba que el cine formaba pensamientos, y si antes se ha visto una imagen de *L'Etna*, en alusión al film perdido de Epstein¹²³⁵, también hacen acto de presencia imágenes de *La Chute de la Maison Usher*, a la vez que se escucha la exclamación que ya salía en el 1A, *“je suis Jean, je suis l'erreur qui vit!”*; seguida del lied de Mahler *Wenn mein Schatz Hochzeit macht*¹²³⁶. En tanto se lee el rótulo *OURAGAN DE MURMURES*¹²³⁷ (huracán de murmullos), rimando con el principio del capítulo 1B en que el susurro acaba por convertirse en viento, y, como dice la cita de Broch que sigue, ese murmullo es el de los antepasados (lo que en este capítulo evoca el intento de la *Nouvelle Vague* de hacerse cargo del legado del cine y darle un nuevo

¹²²⁹ Teniendo en cuenta la alusión anterior a una obra de Cocteau y la próxima a Sacha Guitry, reúne aquí a los cuatro escritores-cineastas a los que Godard tiene en tan alta consideración (Duras, Guitry, Cocteau y Pagnol). Sobre esto, véase Godard, J.-L. (1998), “Marguerite Duras et Jean-Luc Godard: entretien télévisé” (*Océaniques* 28-dic-1987), en *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard (2)*, op. cit., pp. 140-42.

¹²³⁰ Título de un film de Sacha Guitry (1936).

¹²³¹ Título de un film de Jerry Lewis (1980).

¹²³² Kees Van Dongen, *Mujeres en el balcón* (1910), 81x100 óleo sobre lienzo, Saint-Tropez, Museo de l'Annoiciade.

¹²³³ Dada la sucesión se puede entender que si un sueño era entonces renovar el cine, un deseo que unía a distintos cineastas, es ahora el sueño de Godard de hacer un monumento al cine, y en ambos casos, trabajando duramente. Por otra parte, en las *Histoire(s)* recordar no ha supuesto abandonarse al lamento por el pasado, sino que es una obra que cuestiona el presente y mira al futuro.

¹²³⁴ Entrevista a Godard en *Le Nouvel Observateur* (10-mayo-1989), véase “Week-end avec Godard”, en *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard. Tome 2*, op. cit., p. 181.

¹²³⁵ Además de hacer un documental, perdido, sobre la erupción del Etna titulado *La Montagne infidèle*, Epstein escribió *Le cinématographe vu de l'Etna* (1926), véase Epstein, J. (1974), *Écrits sur le cinéma. Tome 1*, op. cit., pp. 131-137.

¹²³⁶ Véase la nota sobre este lied en el capítulo 1A.

¹²³⁷ Esta expresión la toma de un artículo de Epstein, véase Epstein, J. (1974), “Bonjour cinéma”, en *Écrits sur le cinéma. Tome 1*, op. cit., p. 97.

impulso). De esto se pasa a inscribir fonéticamente el nombre del cineasta, *HEP! STEIN*, y tras esto hace un juego de palabras con el título de uno de sus artículos¹²³⁸, leyéndose *BONJOUR / AU REVOIR CINÉMA*, al tiempo que se ve un retrato de los Lumière, los que dieran los buenos días al cine, siendo, según Godard, la *Nouvelle Vague* quien le dijera adiós.

En este sentido se oye: *c'est parce qu'une dernière fois la nuit rassemble ses forces pour vaincre la lumière, mais c'est dans le dos que la lumière va frapper la nuit... et d'abord, très doux, comme si on ne voulait pas l'effrayer, le chuchotement que l'homme a déjà perçu il y a longtemps, ô si longtemps bien avant que l'homme existe, le chuchotement recommence*¹²³⁹ (es porque una última vez la noche junta sus fuerzas para vencer a la luz, pero es en la espalda que la luz va a golpear a la noche... y en primer lugar, muy dulce, como si no le quisiera asustar, el murmullo que el hombre ya ha percibido hace largo tiempo, ¡oh! tan largo tiempo bien antes de que el hombre existiese, el murmullo comienza de nuevo).

Mientras se oye esto último, se ve a Louis Lumière con sus nietos contemplando una proyección, y, tras aparecer un rubio angelito, se da paso a las series del Museo de lo Real, función que Godard considera el cine debía haber cumplido¹²⁴⁰. Se lee, pues, *LE MUSÉE DU RÉEL 1*, y se ve a Langlois con un proyector ante una pantalla a la que se superpone una *Anunciación*¹²⁴¹; en cierto modo, esta parte va a constituir un homenaje al fundador de la Cinemateca con el que aprendió a amar el cine, a veces por auténtica fe creyendo aquello que les explicaba sobre películas de las que no se podía disponer¹²⁴², y de ahí el motivo de esa pintura.

Empieza esta primera serie con las imágenes de *La Belle et la Bête* y de *Rescued from an Eagle's Nest*, y se lee *À PARTIR D'UN CERTAIN POINT, IL N'EST PLUS DE RETOUR* (a partir de un cierto punto, ya no hay retorno); a lo que sigue como variación sobre lo anterior: *HOUSE BY THE RIVER*¹²⁴³ / *RIVER OF NO RETURN*¹²⁴⁴. Se ven las fotografías de la agencia Magnum de Antonioni en los rodajes de *Zabriskie Point* y de *Blow-up*, y pasa a aclarar *C'EST CE POINT QU'IL FAUT / C'EST ZABRISKIE POINT* (Es este el punto que hace falta / es *Zabriskie Point*), una forma de decir que lo que se necesitan son films como el que cita de Antonioni. Repite la palabra *FAUT*, que pasa a transformarse en *FAUST* viéndose una imagen del film de Murnau; y de Fausto a *MARGUERITE*, a lo que corresponde una foto de Marguerite Duras, que pasa a ser

¹²³⁸ Véase Epstein, J. (1974), "Bonjour cinéma", en *Écrits sur le cinéma. Tome 1, op. cit.*, pp. 85-103.

¹²³⁹ La siguiente frase, como ha señalado Leutrat, es para relacionarla con la cita anterior de Broch, aunque sin embargo, hasta ahora no se ha encontrado en el texto de *La Muerte de Virgilio*.

¹²⁴⁰ Dice Godard: "Yo soy hijo del museo. Pero contrariamente a Malraux, pienso que ese museo puede estar vivo. El cine fue enseguida el museo de lo real, pero luego no ha cumplido esta función. Habría podido poner en el museo este real como se hizo en las galerías privadas de Durand-Ruel o de Père Tanguy al comienzo del impresionismo". "Jean-Luc Godard rencontre Régis Debray" (1995), en Godard, J.-L. (1998), *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard. Tome 2, op. cit.*, p. 428.

¹²⁴¹ Sandro Botticelli, *La Anunciación* (1481), 243x555 fresco trasladado, Florencia, Galleria degli Uffizi.

¹²⁴² Pueden recordarse declaraciones como estas: "Langlois ha consagrado cada veinticuatroavo segundo de su vida a sacar todas esas voces de sus noches silenciosas, para proyectarlas en el cielo blanco del único museo donde se reúnen por fin lo real y lo imaginario" ("Grâce à Henri Langlois", *Le Nouvel Observateur* 12-ene-1966); "nosotros los de la *Nouvelle Vague* estábamos más próximos a Henri Langlois que a ningún otro. Langlois era un cineasta que rodaba sus films con los proyectores y no con las cámaras" ("Se vivre, se voir", *Le Monde* 30-mar-1980). Véase Godard, J.-L. (1998), *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard. Tome 1, op. cit.*, pp. 283, 405.

¹²⁴³ Título de un film de Fritz Lang (1949).

¹²⁴⁴ Título de un film de Otto Preminger (1954).

MARGUERITE DE FRANCE con la aparición del desnudo azul de Staël¹²⁴⁵ que figura la tricolor. El siguiente cambio lleva a HISTOIRE DE FRANCE y de ahí a HISTOIRE(S) DU CINÉMA, destacando el pronombre TOI, con lo que subraya que esta obra incita al espectador a implicarse, a ejercer su sentido crítico. Mientras se está viendo una imagen de *Le Crime de M. Lange*, aludiendo a ella, se lee UN ERREUR TRAGIQUE DE MONSIEUR L'ANGE (Un error trágico del señor El Ángel), a la vez que se superpone una pantalla en blanco, refiriéndose así también al film *L'Erreur tragique* de Feuillade, pasando después a la imagen de un ángel que se mezcla con la de un estudio.

Quizá sea el ángel de la Historia, ya que todo este fragmento ha estado acompañado de una grabación de Fernand Braudel¹²⁴⁶, al que se escucha decir: “*Je ne demande pas que les gens connaissent par coeur les dates, les noms etc. Mais j'aime le récit, je trouve qu'on ne doit pas compliquer les choses, on ne doit pas parler de choses abstraites, j'aime les bons récits*” (yo no pido que la gente se sepa de memoria las fechas, los nombres, etc. Pero me gusta el relato, creo que no se deben complicar las cosas, que no se debe hablar de cosas abstractas, a mí me gustan los buenos relatos). Braudel, del que más adelante sale una significativa cita, aparece como ejemplo de un concepto no académico de la historia. Cuando termina su disertación, se ve a unos niños en la escuela, tras lo que aparece un instante el ángel de Gozzoli visto antes y se vuelve a leer el título del capítulo, y jugando con la tipografía antes de “*chapître*” se va a leer CHAT (gato) a lo que corresponde un gato en imágenes de Marey.

Toma Godard la palabra: *la dernière leçon de Fernand Braudel, il ne raconte pas d'histoires, ainsi qu'Etienne Jules Marey l'a demandé, le saint homme relève des traces...* (la última lección de Fernand Braudel, no cuenta historias, tal que Etienne Jules Marey se lo ha pedido, el hombre santo revela las huellas). En tanto, a la imagen de una gran ola sigue el Cristo con los ojos vendados de Fra Angélico¹²⁴⁷ que se mezcla con una descarnada escultura de Giacometti¹²⁴⁸, y un grabado de William Blake¹²⁴⁹ deja apenas ver al propio Braudel, pasando a leerse LE MUSÉE DU RÉEL (2). Continúa Godard: *et prend des mesures l'identité de la France, l'identité du cinéma, l'identité de la Nouvelle Vague*¹²⁵⁰ (y cobra dimensión la identidad de Francia, la identidad del cine, la identidad de la *Nouvelle Vague*), al tiempo, se ven imágenes de *Napoléon*, cruzando el mar para encontrarse con su destino al ritmo de la canción de *L'Atalante*, y con el rótulo STUDIOS SAINT MAURICE JAUBERT hace referencia a Maurice Jaubert que compuso la música de *L'Atalante* y *Zéro de conduite*. Dice Godard: *Un soir nous nous rendîmes chez Henri Langlois et alors la lumière fut* (Una tarde nos quedamos con Henri Langlois y entonces fue la luz), frase que repite ante un atril, tal y como se le va a ver en estas series del museo, como si fuera el director de una orquesta de espectros¹²⁵¹. Su imagen se sobreimpresiona con las de *Sommaren med Monika*, la pareja bailando en la isla mientras se lee LA FILLE DE L'EAU¹²⁵² (*La hija del agua*).

¹²⁴⁵ Nicolas de Staël, *Nu couché bleu* (1955), 114x162 óleo sobre lienzo, París, colección privada

¹²⁴⁶ Godard ha explicado que es un extracto de la emisión televisiva *La leçon d'histoire de Fernand Braudel*, una parte en que habla del sitio de Toulon, de ahí que lo siga con un plano del *Napoléon* de Abel Gance. Véase la entrevista “Jean-Luc Godard-La légende du siècle”, *Les Inrockuptibles* n° 170, oct. 1998.

¹²⁴⁷ Fra Angelico, *Cristo escarnecido* (h. 1440), 188x164 fresco, Florencia, Convento de San Marcos.

¹²⁴⁸ Alberto Giacometti, *Homme signalant* (1947), 178x95x52 bronce, Londres, Tate Gallery.

¹²⁴⁹ William Blake, frontispicio para *Europa* (1794), 30,4x23,6 grabado en relieve, pluma y acuarela, Cambridge, Museo Fitzwilliam.

¹²⁵⁰ Se trata de una alusión a la obra de Fernand Braudel *La identidad de Francia*, dividida en dos partes: 1- *Espacio e Historia*, y 2- *Los hombres y las cosas*.

¹²⁵¹ Véase “Il y a de fantômes plein l'écran”, *Cahiers du Cinéma* n° 513, mayo 1997, p. 39.

¹²⁵² Título del primer film de Jean Renoir (1924).

A continuación va a hacer su relato de como fue esa experiencia de la *Nouvelle Vague* de aprender a conocer y a amar el cine. Y empieza por hacer una referencia a Flaubert: *le vrai cinéma n'avait, même pas pour nos yeux de province, le visage de Madame Arnoux dans les rêves de Frédéric Moreau; le cinéma nous le connaissions par Canudo, par Delluc, mais sans jamais l'avoir vu...* (el verdadero cine no tenía, ni siquiera para nuestros ojos de provincias, el rostro de Madame Arnoux en los sueños de Frédéric Moreau; el cine lo conocíamos por Canudo y por Delluc, pero sin haberlo visto nunca). Se lee entonces *LE MUSÉE DU RÉEL* (3) y tras las velas de *Der Müde Tod* se ve el inicio de *Johnny Guitar*. Verdadero cine que no era el de las salas comerciales: *il n'avait aucun rapport avec les films du samedi, ceux du Vox, du Miramar, des Variétés, car ces films étaient pour tout le monde, pas pour nous, sauf pour nous, puisque le vrai cinéma était celui qui ne peut se voir, n'était que celui là...* (no había ningún parecido con los films del sábado, los del Vox, del Miramar, del Variedades, pues esos films eran para todo el mundo, no para nosotros, salvo para nosotros, puesto que el verdadero cine era aquel que no se podía ver, no era sino aquél). Frase que repite al tiempo que se lee *CONTES CRUELLES DE LA JEUNESSE*¹²⁵³ (Cuentos crueles de la juventud).

Se ven por un instante imágenes de *King Lear* a las que siguen las de *The River* (titulado en francés *La Femme au corbeau*) con el que va a empezar a recordar a críticos e historiadores del cine de los que quizá se pueda decir que tienen en común el apasionamiento por sus temas. Así, en primer lugar: *c'était Mary Duncan, n'est-ce pas Jean Georges Auriol? Mais on ne verrait jamais La Femme au corbeau, et il nous fallut l'aimer aveuglément et par coeur* (era Mary Duncan, ¿no es así Jean-Georges Auriol? Pero no veríamos nunca *The River*, y tuvimos que amarla ciegamente y de memoria). Se lee *QU'EST CE QUE LE CINÉMA* (Qué es el cine), el título del libro de Bazin para preguntarse por ese verdadero cine. Sobre la imagen de un director en un estudio se lee *FRANK BORZAGE*, el director del último film citado. Introduce una secuencia de *King Lear* en la que se venden cigarrillos a la entrada de una sala de cine actual, tras lo que se oye, también procedente de esta adaptación de Shakespeare, *nature is above art and this is a fact* (la naturaleza es superior al arte y eso es un hecho). Los gritos anunciando tabaco contrastan con la imagen de Mary Duncan suplicando por su amado, *FAITES QU'IL VIVE!* (¡Haced que viva!). Quizá fuera éste el deseo respecto al cine de la *Nouvelle Vague* a la que se refiere bajo la denominación de *LES ENFANTS DE LA LIBÉRATION ET DU MUSÉE* (Los hijos de la Liberación y del Museo).

Pasa después a *LE MUSÉE DU RÉEL* (4), y sigue recordando a otros críticos, así dice : *idem avec les foules d'Octobre et celles de Qué viva México, n'est-ce pas, Jay Leyda?* (idem con las multitudes de *Oktjabr* y las de *¡Qué viva México!*, ¿no es eso, Jay Leyda?). Se ven imágenes del film aludido y se lee *TIME IS THE SUN*¹²⁵⁴ (el tiempo es el sol), rótulo con el que pasa a *SUNRISE*¹²⁵⁵ (*Amanecer*), película de la que se ven imágenes, mientras dice: *idem avec les tramways de L'Aurore, n'est-ce pas, Lotte Eisner?* (idem con los tranvías de *Sunrise*, ¿no es verdad Lotte Eisner?).

Ejemplos de un cine que, en aquel tiempo, era casi imposible ver y del que oían hablar los futuros directores, tal y como explica mientras pueden verse imágenes de

¹²⁵³ Título francés para *Seishun zankoku monogatari* (1960) Nagisa Oshima.

¹²⁵⁴ Alude a *Time in the Sun*, un montaje que en 1940 hizo Mary Seton del material rodado por Eisenstein en México, con tan sólo 55min de duración, interesándose sobre todo por el aspecto etnográfico. Godard dice haber introducido un fragmento de este montaje porque es el que conoció entonces la *Nouvelle Vague*, antes de Jay Leyda hiciera su trabajo crítico sobre el film. Véase cómo lo explica en la entrevista con Rosenbaum "Bande-annonce pour les Histoire(s) du cinéma de Godard", *Trafic* n° 21, 1997, p. 14.

¹²⁵⁵ Título de un film de F. W. Murnau (1927)

Sunrise; parce qu'oublié déjà, interdit encore, invisible toujours. Tel était notre cinéma et cela m'est resté. Et Langlois nous le confirma, c'est le mot exact (porque ya olvidado, prohibido todavía, siempre invisible. Tal era nuestro cine y así ha quedado para mí. Y Langlois nos lo confirma, es la palabra exacta). Hace aquí un reconocimiento a la labor de Langlois, con quien aprendieron a ver cine varias generaciones, pasando a leerse sobre una fotografía suya esta frase de Léon Bloy: *L'HOMME A DANS SON PAUVRE COEUR DES ENDROITS QUI N'EXISTENT PAS ENCORE ET OÙ LA DOULEUR ENTRE AFIN QU'ILS SOIENT* (El hombre tiene en su pobre corazón lugares que no existen aún y en los que el dolor entra a fin de que ellos sean). Langlois como aquel que abrió estos espacios, aquel que despertó nuevas miradas.

Repite la frase de “*c'est le mot exact*” y se ve precisamente la imagen de un tipo amordazado procedente de *The Lodger* entre las del Cristo de Piero della Francesca¹²⁵⁶ y el de Fra Angelico¹²⁵⁷ con los ojos vendados; con esto logra el tono místico adecuado para que ese Godard director de orquesta dé el tono de esa palabra exacta: *que l'image est d'abord de l'ordre de la rédemption, attention, celle du réel* (que la imagen es en primer lugar del orden de la redención, atención, la de lo real). Junto a Langlois fueron comprendiendo distintos aspectos del cine, su valor de presente, su sentido metafórico; tal como lo expresa Godard: *nous fûmes donc, éblouis, davantage que le Greco en Italie, et que Goya aussi en Italie, et que Picasso devant Goya; nous étions sans passé et l'homme de l'avenue de Messine nous fit don de ce passé métamorphosé au présent; en pleine Indochine, en pleine Algérie, et lorsqu'il projeta L'Espoir pour la première fois, ce n'est pas la guerre d'Espagne qui nous fait sursauter, mais la fraternité des métaphores* (nosotros quedamos por tanto, fascinados, más que El Greco en Italia, y que Goya también en Italia, y que Picasso ante Goya; nosotros no teníamos pasado y el hombre de la avenida de Messine nos hizo el don de ese pasado metamorfoseado al presente; en plena Indochina, en plena Argelia, cuando proyectó *Sierra de Teruel* por primera vez, no es la guerra de España lo que nos sobresaltó, sino la fraternidad de las metáforas). Un ejemplo que recogen las imágenes: primero, el viaje a Italia se refleja alternando *Miracolo a Milano* con un cuadro de Goya, la alegoría de *La Industria*¹²⁵⁸; siguen las imágenes de *Sierra de Teruel* mezcladas con la de Ivor Novello en *The Lodger*, y la fraternidad parece quedar señalada por la mano de Giacometti¹²⁵⁹.

Se eleva un coro (un fragmento del *Sanctus* de la *Missa Solemnis* de Beethoven) y entre imágenes que pueden expresar guerra o violencia como un hombre abatido, un gángster con su arma, una calavera, o los cadáveres entre la niebla, aparecen otras bien distintas como el beso del príncipe de *Snow White*, o unos comediantes de Watteau¹²⁶⁰. Se suceden detalles pictóricos de manos que se destacan sobre oscuros ropajes (se trata de un fragmento procedente del cortometraje *Hagop Hovnatian* de Paradjanov) que se alternan con una fotografía de Virginia Woolf a la vez que en rótulos se lee una cita de esta escritora y que finalmente se indicará procede de *Las Olas*, así se lee: *DIEU, QUE JE PEUX SOUFFRIR! C'EST TERRIBLE D'AVOIR LE DON DE TOUT RESSENTIR AVEC UNE TELLE INTENSITÉ* (¡Dios, cuánto puedo sufrir! Es terrible tener el don de sentirlo todo con tal intensidad). Mientras, ha comenzado a oírse un fragmento de la banda de sonido de *King Lear*; pasa a verse a Cordelia muerta en la

¹²⁵⁶ Piero della Francesca, *Resurrección* (1463-65), 225x200 fresco, Sansepolcro, Pinacoteca Municipal.

¹²⁵⁷ Fra Angelico, *Cristo escarnecido* (h.1440), 188x164 fresco, Florencia, Convento de San Marco.

¹²⁵⁸ Francisco de Goya, *La Industria* (h.1797-99), 227(diámetro) óleo sobre lienzo, Madrid, Prado.

¹²⁵⁹ Alberto Giacometti, *La main* (1947), 57x72x3,5 bronce, Zurich, Alberto-Giacometti-Stiftung.

¹²⁶⁰ Antoine Watteau, *Pierrot, Arlequin y Scapin* (1716), 64.8x81 óleo sobre lienzo, Moulins, Museo de Bellas Artes.

playa y se escucha: *She's gone for ever. I know when one is dead, and when one lives* (Se ha ido para siempre. Yo sé cuándo alguien está muerto y cuándo vivo), al tiempo que se lee *UNE VAGUE NOUVELLE*. Las palabras de Shakespeare parecen dar por concluida, no sólo a la *Nouvelle Vague*, sino al sueño de ésta, mantener vivo el cine. Por un fundido en negro se pasa de una playa a otra: las imágenes del final de *One plus One* que aparecen acompañadas de la música del *scherzo* de la Sinfonía nº 3, op. 97 *Renana* de Schumann, mientras surgen otras imágenes como la de Lewis Carroll y una de sus fotografías de niñas, y, tras leerse nuevamente *histoire(s)* con el “*toi*” destacado, se ve a Godard tras la cámara en *Loin de Vietnam*, y después a Chaplin en *Limelight*.

Tras esa metáfora de la muerte referida al cine, apunta Godard: *notre seule erreur fut alors de croire que c'était un début, que Stroheim n'avait pas été assassiné, que Vigo n'avait pas été couvert de boue, que Les 400 coups continuaient, alors que faiblissaient* (nuestro único error fue entonces el de creer que era un principio, que Stroheim no había sido asesinado, que a Vigo no se le había cubierto de barro, que *Les 400 coups* continuaban cuando se debilitaban)¹²⁶¹. En tanto, se ve una foto de Chaplin silbando en una foto del rodaje de *Limelight*, y parece que lo hiciera al penoso espectáculo que ofrecen las imágenes de unas chicas en el ring, sobre las que se lee *DEUX FILLES AU TAPIS*¹²⁶² (dos chicas en la lona). Una vulgaridad a la que contraponen *DEUX GARÇONS* (dos chicos), que son los de la imagen radiante de Truffaut y Jean-Pierre Léaud en una fotografía de Raymond Depardon. Una sonrisa que parecía olvidar como el sistema había aplastado, por ejemplo, a Stroheim, a quien se ve en el final de *Sunset Boulevard*, donde precisamente su papel era el de un director que había terminado por ser el mayordomo de su antigua *star*.

Entre los gritos de Stroheim ordenando el rodaje, continúa Godard: *et trente ans plus tard il fallut avouer que si le courage avait été battu, il fallut avouer que ce devait être parce que ce n'était par courage mais par faiblesse* (y treinta años más tarde fue necesario confesar que si el valor había sido vencido, debía ser porque no era por coraje sino por debilidad)¹²⁶³. Tras lo que da una explicación física¹²⁶⁴, según la cual si son las fuerzas de interacción débil las que constituyen el cuarto muro del edificio del mundo, sería esta “fuerza débil” también la del arte, y, por tanto, la del arte más joven, el cinematógrafo. En tanto, aparecen rótulos refiriéndose a los nuevos cines: *UNE VAGUE NOUVELLE, NEW WAVE, CINEMA NOVO*.

LE MUSÉE DU RÉEL (6) empieza con una cita de *Allemagne Neuf Zéro* tras la que se ve lo que parece un número teatral con una sábana blanca sobre un escenario. Sobre estas imágenes se va leyendo: *NOUS AVONS CESSÉ D'ÊTRE À LA HAUTEUR DES VÉRITÉS PREMIÈRES, MAIS ELLES NE CESSENT PAS D'ÊTRE POUR AUTANT, MURMURANT DE LOIN EN LOIN* (Hemos dejado de estar a la altura de las

¹²⁶¹ Entusiasmo del que también participaba Godard, como él mismo recordaba al hacer el prefacio a la *Correspondencia* de Truffaut (1988): “El artículo de *Arts* nº 719, del 22 abril 1959, decía: ‘*Nosotros hemos ganado*’ y después, un poco más lejos, finalizaba con: ‘*pues si hemos ganado una batalla, la guerra no se ha terminado*’. Yo firmé, tan contento como Athos por un triunfo de D'Artagnan. Era la presentación en Cannes de *Les 400 coups*, representante oficial de Francia. En aquel tiempo la magia aún existía. La obra no era un signo de alguna cosa, no era sino esa cosa (que no tenía necesidad de un nombre y de Heidegger para existir)”. Godard, J.-L. (1998), “Textes d' amitié”, en *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard. Tome 2, op. cit.*, p. 210.

¹²⁶² Título francés para *All the Marbles* (1981) Robert Aldrich.

¹²⁶³ Godard dice que esta idea proviene de un texto de Brecht; véase Godard, J.-L.; Ishaghpour, Y. (2000), *Archéologie du cinéma et mémoire du siècle, op. cit.*, p. 28.

¹²⁶⁴ Sobre esta cuestión que relaciona física y arte puede verse un artículo de Robert Frank titulado “*La force faible*”, *Cahiers du Cinéma* nº 380, feb. 1986, pp. 35 y siguientes.

verdades primeras, pero ellas, sin embargo, no han dejado de existir, murmurando de tarde en tarde); una manera de expresar que si, como dice Godard, la *Nouvelle Vague* se vio derrotada por debilidad, los principios que defendía no han perdido su validez. En tanto se oyen unas voces preguntando por un museo, que resulta ser de camisetas, y al aparecer éstas en imagen llevan el logotipo de las fábricas de la protagonista del film *Nouvelle Vague*, viéndose a continuación a Domiziana Giordano¹²⁶⁵. Voces que siguen preguntando, también por la relación entre Daumier y la *Nouvelle Vague*, mientras las imágenes corresponden al *tableau-vivant* sobre la *Inmaculada* de El Greco de *Passion*, que no deja de ser la manera de ver el arte de un integrante de la *Nouvelle Vague*.

La imagen de los grandes árboles de *The Valley of the Giants* se funde con la del interior de una casa en la que Godard habla con una pareja a la que pregunta si les ha gustado. La mujer le reprocha que se ven sin parar fotos de obras pero nunca personas; en cambio, el hombre dice que era eso la *Nouvelle Vague*, la “política de los autores”, y reafirma *pas les auteurs, les oeuvres* (no los autores, las obras). Godard responde corroborando tal idea: *d'abord les oeuvres, les hommes, ensuite* (primero las obras, los hombres, después); con esto Godard marca las diferencias con la manera en que se entendió a los redactores de *Cahiers du Cinéma*. La mujer le reprocha no tener corazón, pero Godard le contesta que *on peut filmer le travail, pas les coeurs* (se puede filmar el trabajo, no los corazones). Como aún le replica que estos sean tiempos de paro, dice Godard que hay demasiadas manos y no bastantes corazones; que son estos tiempos sin corazón, no sin trabajo, y que cuando una época enferma y no hay trabajo para todas las manos, nos dirige una nueva exhortación: *l'exhortation à travailler avec nos coeurs au lieu d'employer nos mains* (la exhortación a trabajar con nuestros corazones en lugar de emplear nuestras manos), puesto que no conoce una época en la que no haya trabajo para todos los corazones. Mientras, sobre una imagen del final del film *Nouvelle Vague* aparece una pintura de Daumier¹²⁶⁶, una forma de interpretar esa relación por la que antes preguntaban. Una sobreimpresión tras la cual aparece subliminalmente el rótulo *OMNIA VINCIT AMOR* (todo lo vence el amor)¹²⁶⁷ que puede entenderse como alusión al gran amor de los integrantes de la *Nouvelle Vague* por el cine, un amor capaz de vencerlo todo, un amor al cine más allá de su propia muerte.

Despide el capítulo destacando algunos de los directores que trabajaron entonces por hacer un cine nuevo: Becker, Rossellini, Melville, Franju, Jacques Demy, Truffaut, a los cuales muestra en imagen, algunos en pleno rodaje, como a Becker, o a Rossellini en el de *India*, o Demy en el de *Les Demoiselles de Rochefort* (una imagen de *Les Demoiselles ont eu 25 ans*). Un emotivo recuerdo, ya que los que menciona habían muerto cuando Godard hizo esta obra, de ahí que tras afirmar que todos ellos fueron sus amigos se lea: *PAS D'ÊTRE, PAR AUTANT J' L'OUBLIERAIS JAMAIS* (No están, sin embargo no los olvidaría nunca). Tras el impulso del ataque que se ve de *L'Enfant de la barricade*, se suceden imágenes acompañadas con la música de *L'Atalante*, como la de Dita Parlo en *La Grande Illusion*, o la del hombre saliendo del agua de *India Matri Bhumi*. Pasa a escucharse la música de la banda sonora de *Jour de Fête*, apareciendo Tati como feliz cartero entre las imágenes de unas chicas saltando en la piscina, con una alegría como la de la imagen que cierra el capítulo, una sonriente niña que escribe en la pizarra “*Vive la France!*”.

¹²⁶⁵ Recordar que en esta película de Godard de 1990 la actriz era dueña de la empresa Torlato-Favrini, nombre que no es sino el del conde con el que se casaba Ava Gardner en *The Barefoot Contessa*.

¹²⁶⁶ Honoré Daumier, *La carga* (1850-53) 130x98 óleo sobre lienzo, San Petersburgo, Hermitage.

¹²⁶⁷ La conocida cita pertenece a las *Bucólicas* (X, 69); véase Virgilio, 2004, *Bucólicas*, Buenos Aires, Losada, p. 206.

CAPÍTULO 4A

LE CONTRÔLE DE L'UNIVERS

Con la doble dedicatoria a los colaboradores de *Cahiers du Cinéma* Michel Delahaye y Jean Domarchi, abre este capítulo que hizo en 1996.

Un título indicativo de la idea de poder, a lo que parece responder el texto que incluye de Denis de Rougemont, que podría entenderse como una reflexión hecha en tiempos de poderes totalitarios (años treinta) sobre qué hacer, con la propuesta destacada de “pensar con las manos”; es esto, pensar con las manos, crear, lo propio del artista, de ahí la serie-homenaje a cineastas que Godard considera grandes artistas, y entre ellos, el director inglés Alfred Hitchcock, a quien se debe precisamente el título, ya que según Godard, a través de sus películas consiguió hacerse con el control del universo. Acto de creación que le lleva a hermanar el cine con la pintura a través de un texto arreglado de Élie Faure; un cine que, sin embargo, como hace ver seguidamente, expira, ofreciendo su último suspiro antes de fijarse, ya para siempre, como estatua.

El capítulo comienza con un texto de Paul Valéry¹²⁶⁸ dedicado a una voz ideal y que se relaciona con la preocupación que siempre tuvo por lograr la entonación adecuada para la poesía; quizá aquí pueda verse como reflejo del interés del propio Godard por encontrar cuál ha de ser la entonación de su propia poética. Suavemente una voz femenina, la de Anne-Marie Miéville, va leyendo: *à demi voix d'une voix douce et faible disant de grandes choses, d'importantes, d'étonnantes, de profondes et justes choses... tout le soleil suggéré au moyen d'un demi-sourire, ô demi-voix, et d'une sorte de murmure en français infiniment pur...* (a media voz de una voz dulce y débil que dice grandes cosas, importantes, sorprendentes, profundas y justas cosas... todo el sol sugerido a través de una medio sonrisa, oh media voz, y una suerte de murmullo en un francés infinitamente puro). Una hermosa cita que envuelve las imágenes de varias mujeres entre las que aparecen rótulos con los títulos de los capítulos; son así las fotografías de Camille Claudel¹²⁶⁹, Lou Andreas-Salomé¹²⁷⁰, Simone Weil¹²⁷¹, Hannah Arendt¹²⁷², Virginia Woolf¹²⁷³, Anne-Marie Miéville¹²⁷⁴, Colette¹²⁷⁵ y Sarah Bernhardt¹²⁷⁶. Una serie de mujeres creadoras en sus distintos ámbitos, ya sea el del pensamiento o el del arte; mujeres que reflexionan sobre su trabajo, con lo que parece confrontar esta serie a la que aparecía en el 1B con nombres femeninos que remitían a unas chicas sólo caracterizadas por su físico, la fatalidad de su belleza.

Sobre esta dulce voz y estas magníficas mujeres parece cernirse, no obstante, una amenaza, la que figura con parejas de imágenes que se alternan entre rótulos que apelan una vez más al sentido crítico destacando el “*toi*” de *Histoire(s)*. Se entremezclan

¹²⁶⁸ Véase Valéry, Paul, 1960, “Psaume sur une voix”, en *Tel Quel II* (1943), en *Œuvres, t. II*, París, Gallimard, p. 682.

¹²⁶⁹ Camille Claudel (1864-1943) escultora francesa, discípula y amante de Rodin, a raíz de la ruptura con éste, comenzó a tener crisis nerviosas en las que destruyó buena parte de su propia obra, a la muerte de su padre en 1913, su familia la internó en un psiquiátrico donde permaneció hasta su muerte.

¹²⁷⁰ Lou Andreas-Salomé (1861-1937), mujer de notable belleza y personalidad, con amplios conocimientos de filosofía, psicoanálisis y religiones orientales, escribió más de veinte libros, si bien por lo que es célebre es por haberse relacionado con Nietzsche, Rilke y Sigmund Freud.

¹²⁷¹ Simone Weil (1909-1943) pensadora francesa de origen judío que centró su atención en las injusticias sociales y en la religión. Siendo ya profesora se involucró en la actividad política, y en 1934 se puso a trabajar en una fábrica hasta que su frágil salud se lo permitió. Tras una breve experiencia en la guerra de España, centró sus reflexiones en el cristianismo. En 1942 ante la ocupación nazi emigró con su familia a Estados Unidos, pero retornó a Inglaterra para unirse a la Resistencia; en solidaridad con sus compatriotas decidió comer sólo lo que ellos, el racionamiento voluntario agravó su tuberculosis y acabó con su vida.

¹²⁷² Hannah Arendt (1906-1975). Alumna de Heidegger en Friburgo, se doctoró con Jaspers en Heidelberg. De origen judío emigra en 1933 a Francia y en 1940 a Estados Unidos, donde daría clases en Columbia, Princeton y Chicago. Como pensadora destaca por sus reflexiones sobre política y antisemitismo; entre sus libros cabe citar *Los orígenes del totalitarismo*, *La condición humana*, *Eichmann en Jerusalén*,

¹²⁷³ Virginia Woolf (1882-1941) novelista y crítica británica cuya técnica del monólogo interior y estilo poético se consideran entre las contribuciones más importantes a la novela moderna. Entre sus libros destacan *Las Olas*, *Al faro*, *La señora Dalloway*, *Orlando* y *Una habitación propia*.

¹²⁷⁴ Anne-Marie Miéville (n. 1945) cineasta de origen suizo entre cuyas películas cabe citar *Nous sommes tous encore ici* y *Après la réconciliation*. Compañera de Godard desde los setenta, han hecho en colaboración trabajos como *Ici et Ailleurs*, *Soft and Hard*, *2x50 ans de cinéma français*, o *The Old Place*.

¹²⁷⁵ Colette (1873-1954) novelista francesa cuyo nombre era Sidonie Gabrielle Claudine Colette. En sus libros entre los que destacan *La vagabunda*, *Gigi*, y *Aprendizaje*, exploró profundamente la vida de las sensaciones y de las relaciones, especialmente físicas, de los seres humanos. También escribió teatro, y fue periodista y crítica, convirtiéndose en 1945 en la primera mujer elegida para la Académie Goncourt.

¹²⁷⁶ Sarah Bernhardt (1844-1923) es una de las más célebres actrices de teatro de la historia. Conocida por su temperamento, trató de modernizar la actuación, buscando la naturalidad frente al histrionismo al uso. Gracias a su fama, pudo convertirse en empresaria, y como tal procuró alternar obras clásicas con otras recientes. Realizó giras por todo el mundo, y se interesó por el cine trabajando en algunas películas..

el fanatismo religioso reflejado en un instante de *Alexandr Nevski*, la oscuridad opresiva de la imagen de *El ángel exterminador*, la desgracia a la que lleva la mujer en el agua de *Extase*, la imagen de *Heimkehr* representando la traición, Kim Novak en *Vertigo* como mujer convertida en objeto, sometida al deseo del otro como, en otro grado, suponen las imágenes pornográficas que se intercalan y entre las que se ve un esqueleto; en medio de todo esto la luminosa imagen de *Sayat Nova*, los pies de las adolescentes devienen símbolo de una pureza amenazada. Tras presentar en rótulos el capítulo cierra con imágenes de *For Ever Mozart*.

Después de este inicio, introduce una larga cita de Denis de Rougemont compuesta de varios fragmentos de su libro *Pensar con las manos (Sobre las ruinas de una cultura burguesa)*, que se acompañan de distintas imágenes. Una fórmula ésta de pensar con las manos que no es de extrañar le sea tan querida a Godard, ya que parece remitir al montaje tal y como él lo concibe: un montaje entendido como acto manual y que se encamina a la creación de formas que piensan.

Sobre la imagen de una joven desnuda se oye: *l'esprit n'est vrai que lorsqu'il manifeste sa présence, et dans le mot manifester il y a "main"* (El espíritu sólo es verdadero cuando manifiesta su presencia, y en la palabra manifestar está “mano”)¹²⁷⁷. Y sigue con esta idea de que no tiene sentido hablar de abstracciones: *l'amour est le comble de l'esprit, et l'amour du prochain est un acte, c'est à dire, une main tendue non pas un sentiment drapé, un idéal qui passe sur le chemin de Jéricho* (el amor es el colmo del espíritu, y el amor al prójimo es un acto, esto es, una mano tendida y no un sentimiento oculto, un ideal que pasa por el camino de Jericó)¹²⁷⁸. Amor al prójimo encarnado por dos manos que se unen en esa imagen de *Nouvelle Vague*¹²⁷⁹, uno de los más bellos instantes de la filmografía de Godard.

Mano que es también la del poder: *police-propagande-état, voilà la main, voilà le nom du dieu tyran que l'orgueilleuse raison des hommes a su créer à son image* (policía-propaganda-estado, he ahí la mano, he ahí el nombre del dios tirano que la orgullosa razón de los hombres ha sabido crear a su imagen)¹²⁸⁰; en tanto, se ven imágenes de guerra a las que se superpone la del trágico final de *Duel in the Sun*.

Una opresión que termina con la confianza de las gentes, así va explicando: *quand la parole se détruit, quand elle n'est plus le don que l'un fait à l'autre et qui engage quelque chose de son être c'est l'humaine amitié qui se détruit* (cuando la palabra se destruye, cuando ya no es el regalo que un hombre hace a otro y que compromete algo de su ser, es la amistad humana la que se destruye)¹²⁸¹, lo que refleja la imagen del final de *The Lady from Shanghai*, Rita Hayworth herida de bala es abandonada por Orson Welles tras una larga serie de mentiras. Sigue: *telle est l'inquiétude des peuples, elle n'est pas matérielle d'abord; elle est d'abord cette inquiétude du coeur et de l'esprit qui naît de la mort des amitiés* (tal es la inquietud de los pueblos, en principio no es material; primero es esta inquietud del corazón y del

¹²⁷⁷ Véase Rougemont, Denis, 1977, *Pensar con las manos*, Madrid, Magisterio Español, p. 37. [ed. or., *Penser avec les mains*, París, A. Michel, 1936]

¹²⁷⁸ Rougemont, D. (1977), *Pensar con las manos* (1936), *op. cit.*, p. 37.

¹²⁷⁹ Recordar que estas manos se encontraban a la vez que se oía la frase de Bernanos: “¡Oh! Qué maravilla que pueda darse aquello que no posee uno mismo ¡Oh! Dulce milagro de nuestras manos vacías.” Véase Bernanos, Georges, 1965, *Le journal d'un curé de campagne*, París, Plon, p. 188. [ed. or., París, Plon, 1936]

¹²⁸⁰ Rougemont, D. (1977), *Pensar con las manos* (1936), *op. cit.*, p. 68.

¹²⁸¹ Rougemont, D. (1977), *Pensar con las manos* (1936), *op. cit.*, p. 105.

espíritu que nace de la muerte de las amistades)¹²⁸²; pueblos como el de la colorista pintura de Kandinsky que se está viendo¹²⁸³, atenazados por futuros males como representa la imagen que aparece en sobreimpresión de cadáveres amortajados por la niebla a lo largo de la vía férrea.

Gentes en peligro, como en imagen, la de los pobres de *Metropolis* ante la inundación, imagen que acompaña una llamada a juzgar la situación concreta que se vive: *je ne crois pas aux voix mystérieuses, mais je crois a l'appel des faits...* (No creo en las voces misteriosas, sino en la llamada de los hechos)¹²⁸⁴. De modo que, mientras se ven imágenes de tráfico nocturno, el texto pone Europa en cuestión, distinguiendo dos tipos de naciones: las viejas y las rejuvenecidas. Las primeras, dice, han conservado una serie de posibilidades más no saben qué hacer con esa libertad de la que se jactan y las segundas son aquellas que han pasado por una revolución de masas. La libertad de opinión, dice, ha pasado a ser “libertad para quejarse, pero sin mucha pasión”¹²⁸⁵; aclaración que se hace mientras, procedente de *The Birds*, se ve a una niña en el suelo ferozmente atacada.

Imágenes de la masa saliendo a las calles sirven de marco a un comentario sobre la miseria como “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”¹²⁸⁶, y todo ello porque por encima de la urgencia material la ve como una verdad a la altura del hombre, al alcance de la mano; paralelamente, muy a mano se encuentra la navaja que se saca de un bolsillo en esa siniestra imagen de *M*.

Ante esta situación, considera que es el momento para que *la pensée redevienne ce qu'elle est en réalité: dangereuse pour le penseur et transformatrice du réel; "là où je crée, je suis vrai" écrivait Rilke* (el pensamiento vuelva a ser lo que es en realidad: peligroso para el que piensa y transformador de lo real; “allí donde creo, soy verdadero” escribía Rilke)¹²⁸⁷. Al tiempo, se ve al chico de *King Lear* como poeta meditando en un acantilado. Finalmente expone su idea: *les uns pensent, dit-on, les autres agissent, mais la vraie condition de l'homme c'est de penser avec ses mains* (unos piensan, se dice, y otros actúan, pero la verdadera condición del hombre es la de pensar con sus manos)¹²⁸⁸; manos que se reflejan en otra bella imagen de *Nouvelle Vague*.

A continuación, se alternan imágenes de una ciudad en guerra con otra de *Hiroshima mon amour*, y dice que, aunque no hablará mal de nuestros instrumentos, desearía que fuesen utilizables; que el peligro no proviene de éstos sino de la debilidad de nuestras manos y que *une pensée qui s'abandonne au rythme de ses mécaniques proprement se prolétarise, et qu'une telle pensée ne vit plus de sa création* (un pensamiento que se abandona al ritmo de su mecánica, se proletariza, y tal pensamiento no vive más de su creación)¹²⁸⁹.

Introduce unos segundos de *Allemagne Neuf Zéro*, imágenes de Weimar, cuando se habla de Goethe y los colores, para retomar el texto cuando se refiere a una

¹²⁸² Rougemont, D. (1977), *Pensar con las manos* (1936), *op. cit.*, p. 105.

¹²⁸³ Wassily Kandinsky, *La Ludwigskirche en Munich* (1908), 67.3x96 óleo sobre cartón, Madrid, Colección Carmen Thyssen-Bornemisza.

¹²⁸⁴ Rougemont, D. (1977), *Pensar con las manos* (1936), *op. cit.*, p. 165.

¹²⁸⁵ Rougemont, D. (1977), *Pensar con las manos* (1936), *op. cit.*, p. 166.

¹²⁸⁶ Rougemont, D. (1977), *Pensar con las manos* (1936), *op. cit.*, p. 169.

¹²⁸⁷ Rougemont, D. (1977), *Pensar con las manos* (1936), *op. cit.*, p. 184.

¹²⁸⁸ Rougemont, D. (1977), *Pensar con las manos* (1936), *op. cit.*, p. 185.

¹²⁸⁹ Rougemont, D. (1977), *Pensar con las manos* (1936), *op. cit.*, p. 212.

máxima de Montaigne: *les autres forment l'homme, je le récite* (los otros forman al hombre, yo lo describo). Esos “otros” no serían sino las leyes nacidas del abandono del pensamiento, de lo que hace responsable a cada hombre, viéndose en tanto a Orson Welles rodeado de extrañas sombras en *The Lady from Shanghai*. Mientras se ve el martirio de la santa en *Giovanna d'Arco al rogo*, explica que el silencio no le es dado al hombre por su esfuerzo sino que es obra del perdón, y apunta una cita de Saint-John Perse: *c'est votre affaire et no la mienne de régner sur l'absence* (es vuestro problema y no el mío reinar en la ausencia)¹²⁹⁰; ausencia como la que muestra una imagen del jardín de *Nouvelle Vague*.

Destaca el siguiente fragmento, en el que relaciona pensamiento y violencia; dice así: *la violence véritable est le fait de l'esprit, tout acte créateur contient une menace réelle pour l'homme qui l'ose, c'est par là qu'une oeuvre touche le spectateur ou le lecteur; si la pensée se refuse à penser, à violenter, elle s'expose à subir sans fruit toutes les brutalités que son absence a libérées* (la verdadera violencia es el acto del espíritu, todo acto creador contiene una amenaza real para el hombre que se atreve a ello, por eso una obra impacta al espectador o al lector; si el pensamiento se niega a pensar, a violentar, se expone a padecer sin fruto todas las brutalidades que su ausencia ha liberado)¹²⁹¹. En correspondencia con estas palabras se produce uno de los choques de imágenes más agresivos de las *Histoire(s)*: por medio de la alternancia uno de los personajes de *Freaks* parece reírse al contemplar una escena de cine porno, a lo que sigue la imagen del cadáver de una mujer en un campo de concentración.

Para evitar la tendencia a que el pensamiento se refugie en la comodidad sin correr riesgos, el autor dice que a veces sería deseable *qu'en France l'activité de l'esprit redevienne passible de prison: cela rendrait un peu de sérieux aux esprits libres* (que en Francia la actividad de la mente volviese a ser causa de encarcelamiento: esto devolvería una cierta seriedad a los espíritus libres)¹²⁹². Una prisión que se figura con imágenes de *The Wrong Man*, de Balestrero en la celda; mientras se ve cómo mira sus manos prosigue el texto: *le lieu de toute décision qui crée c'est la personne; d'où il suit que tout l'agitation du monde n'est rien de plus qu'une certaine question qui m'est adressée et qui ne se précise en moi qu'à l'instant où elle m'oblige à l'acte* (el lugar de toda decisión que crea, es la persona; de lo que se desprende que toda la agitación del mundo no es más que una cierta cuestión que se me plantea y que no preciso más que del instante que me obliga al acto)¹²⁹³; sólo en tanto que me impulsa a actuar importa la agitación del mundo, idea que se acompaña de imágenes del baile de *Il gattopardo*.

Termina recordando que se debe tener en cuenta al individuo como tal: *les partisans du "nous" ont fait erreur sur la personne* (los partidarios del “nosotros” han cometido un error respecto a la persona); un error quizá como el del conde Torlato-Favrini con su mujer, a la que ya muerta lleva en brazos en la imagen de *The Barefoot Contessa*. Dice no haber más solución a la ecuación del mundo que la persona, un elemento creador de libertad incalculable. Se ve la silueta de una mano sobre una pantalla de televisión (una imagen procedente de *Prénom Carmen*), y concluye el texto de este modo: *l'homme en tant qu'homme est bien un créateur, mais un créateur créé; c'est en espérance que nous sommes sauvés, mais cette espérance est vraie, car le temps*

¹²⁹⁰ Rougemont, D. (1977), *Pensar con las manos* (1936), *op. cit.*, p. 245.

¹²⁹¹ Rougemont, D. (1977), *Pensar con las manos* (1936), *op. cit.*, pp. 253-254.

¹²⁹² Rougemont, D. (1977), *Pensar con las manos* (1936), *op. cit.*, p. 261.

¹²⁹³ Rougemont, D. (1977), *Pensar con las manos* (1936), *op. cit.*, p. 284.

détruit l'acte, mais l'acte est juge du temps (el hombre en tanto que hombre es un creador, pero un creador crea; es en esta esperanza que estamos salvados, pero esta esperanza es cierta, puesto que el tiempo destruye el acto, pero el acto es juez del tiempo)¹²⁹⁴.

Sobre fondo negro inscribe en rótulos sucesivos una cita de Fernand Braudel que da uno de los sentidos posibles a que esas “*Histoire(s)*” sean con una “s”: *UNE HISTOIRE AVANCE VERS NOUS À PAS PRÉCIPITÉS, UNE AUTRE HISTOIRE NOUS ACCOMPAGNE À PAS LENTS* (Una historia avanza hacia nosotros con pasos precipitados, otra nos acompaña a pasos lentos)¹²⁹⁵. Pasos precipitados como los de las imágenes de la carrera de *Zemlja*, que se alternan con lo que representaría esa otra que acompaña lentamente, las imágenes ralentizadas del encuentro de Debbie en *The Searchers*¹²⁹⁶. Se puede recordar que Braudel consideraba que para presentar y explicar estas historias con ritmos diferentes, decía que “lo ideal es superponerlas transparentes y verlas en vertical como se ve desde el avión”¹²⁹⁷, y, en cierto modo, esta idea habría alcanzado su plasmación en las *Histoire(s)* con el uso de la sobreimpresión y el montaje.

Una voz femenina trae una curiosa reflexión de Paul Valéry¹²⁹⁸ sobre el equilibrio: *cependant que l'acrobate est en proie à l'équilibre le plus instable, nous faisons un voeu, et ce voeu est étrangement double et nul...* (Sin embargo, cuando el acróbata es presa del equilibrio más inestable, formulamos un deseo, y este deseo es extrañamente doble y nulo). En tanto, se sucede la serie de *L'ARTISTE* en la que puede verse a distintos artistas separados por este rótulo; en primer lugar el retrato de un pintor¹²⁹⁹ al que siguen fotografías de varios directores, indicando así un hermanamiento, una continuidad, de la pintura y el cine. Una escogida selección en la que puede verse a Robert Bresson, Fritz Lang, Eric Rohmer, François Truffaut, Jacques Rivette, Philippe Garrel, Rainer W. Fassbinder, y, tras intercalar unas manos agitándose, Alfred Hitchcock, (al que coloca en sobreimpresión con una pintura de Philippe de Champagne). Dado que a continuación se va a centrar sobre el director inglés puede entenderse que el texto de Valéry se ha insertado como una referencia al cine de éste, que ese doble deseo ante el acróbata, de que se sostenga y de que caiga, es similar al que Hitchcock lograba que los espectadores tuvieran ante sus personajes.

¹²⁹⁴ Rougemont, D. (1977), *Pensar con las manos* (1936), *op. cit.*, pp. 298-299.

¹²⁹⁵ Tal y como lo explicaba Braudel: “Vivimos en un tiempo corto, el tiempo de nuestra vida, el tiempo de los periódicos, de la radio, de los sucesos... Es el tiempo, día a día, de nuestra vida que se precipita, se apresura, como si se quemase deprisa... De hecho, eso es sólo la superficie del tiempo presente, las olas o las tempestades del mar... Pero por debajo de las olas, hay mareas. Por debajo de éstas se extiende la masa fantástica del agua profunda... En la profundidad hay una historia que se estanca, que desfila lentamente, la más larga de las historias... Al lado del tiempo que pasa esta el tiempo que permanece, ese pasado profundo en el que nuestra vida queda envasada. Somos herederos de un agua profunda sobre la que navegamos mal, a ciegas.” Véase Braudel, Fernand, 1991, “Escritos sobre el presente” (*Corriere della Sera*, 1982-83), en *Escritos sobre la historia*, Madrid, Alianza, pp. 153-156. [ed. or., *Écrits sur l'histoire*, París, Arthaud, 1990]

¹²⁹⁶ En una de su críticas Godard decía sobre esta secuencia: “Cuando John Wayne encuentra a Natalie Wood y la levanta bruscamente a lo alto de sus brazos, pasamos del gesto estilizado al sentimiento, de John Wayne repentinamente petrificado a Ulises encontrándose de nuevo con Telémaco”. Véase Godard, J.-L. (1998), “Super Mann” (*Cahiers du Cinéma* nº 92, feb. 1959), en *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard. Tome 1, op. cit.*, p.166.

¹²⁹⁷ Braudel, F. (1991), “Escritos sobre el presente” (1982-83), *op. cit.*, p. 156.

¹²⁹⁸ Véase Valéry, P. (1960), *Tel Quel II* (1943), *op. cit.*, p. 695.

¹²⁹⁹ Pierre Bonnard, *Autorretrato con barba* (1920-25), 28x44.5 óleo/ lienzo, Londres, colección privada.

Mientras, se ha podido escuchar la voz del propio Hitchcock explicando: *any art form is there for the artist to interpret in his own way and thus create an emotion; literature can do it by the way that the language is used or the words are put together...sometimes you find that a film is looked at solely for its content without any recourse to the style or manner in which the story is told, and after all this basically is the art of cinema...* (cualquier forma de arte esta ahí para que el artista la interprete a su modo y crear así una emoción; la literatura puede hacerlo por el modo en que se utiliza el lenguaje o se juntan las palabras... algunas veces te encuentras con que un film es contemplado únicamente por su contenido sin recurrir al estilo o la manera en la que se cuenta la historia, y después de todo esto es básicamente el arte del cine). Subrayaba el director inglés la importancia no tanto de lo que se cuenta sino de cómo se cuenta, siendo pues la creación de formas a través de las imágenes el aspecto esencial del cine. De este modo añade Godard sobre lo dicho: *d'abord des images, mais celles dont parle Saint Paul et qui sont une mort donc une résurrection* (en primer lugar las imágenes, aquellas de las que habla San Pablo y que son una muerte luego una resurrección). Se convoca por tanto a Hitchcock para rendirle homenaje como gran creador, y así se lee *INTRODUCTION À LA MÉTHODE D'ALFRED HITCHCOCK* (introducción al método de Alfred Hitchcock), parafraseando un título de Valéry¹³⁰⁰.

Señala Godard a través de distintos ejemplos que uno puede haber olvidado cuál era la trama exacta de sus films, (y así se ven imágenes de *Foreign Correspondant*, *Dial M for Murder*, *North by Northwest*), pero que, por el contrario, se recuerdan cosas, que en teoría no son narrativas, como las que a la vez se están viendo: el vaso de leche de *Suspicion*, la llave que esconde con su zapato de tacón *Marnie*, la partitura de *The Man Who Knew Too Much*, la botella que cae en *Notorius* (momento aquí ralentizado), el tinte del que se desprende Tippi Hedren, la espiral del moño de Kim Novak en *Vertigo*, un pequeño papel en *Strangers on a Train...* Este hecho de que ciertos objetos hayan quedado grabados en la memoria lleva a la conclusión de que es *parce que à travers eux et avec eux, Alfred Hitchcock réussit là où échouèrent Alexandre, Jules César, Hitler, Napoléon, prendre le contrôle de l'univers* (porque a través de ellos y con ellos, Alfred Hitchcock triunfó allí donde fracasaron Alejandro, Julio Cesar, Hitler, Napoleón, tomar el control del universo). Una idea que se relaciona con el título del capítulo, y que supone destacar el poder que logró tener Hitchcock sobre el público gracias a imágenes como las que siguen apareciendo: *Marnie* en una estación, Janet Leigh conduciendo hacia su muerte bajo la lluvia, las puñaladas en la ducha de *Psycho*, Joan Fontaine angustiada en los acantilados en *Suspicion*, y Madeleine en la bahía de San Francisco.

Por resumirlo en una frase: *peut-être que dix mille personnes n'ont pas oublié la pomme de Cézanne, mais c'est un milliard de spectateurs qui se souviendront du briquet de L'inconnu du Nord-Express* (puede que diez mil personas no hayan olvidado la manzana de Cézanne, pero son mil millones de espectadores los que se acordarán del mechero de *Strangers on a Train*). A todo esto da la siguiente explicación: *si Alfred Hitchcock a été le seul poète maudit à rencontrer le succès, c'est parce qu'il a été le plus grand créateur de formes du vingtième siècle et que ce sont les formes qui nous disent finalement ce qu'il y a au fond des choses* (si Alfred Hitchcock ha sido el único poeta maldito que ha tenido éxito, es porque ha sido el más grande creador de formas del siglo veinte, y que son las formas las que nos dicen finalmente que hay en el fondo

¹³⁰⁰ Véase Valéry, Paul, 1996, "Introducción al método de Leonardo da Vinci" (1894), en *Escritos sobre Leonardo da Vinci*, Madrid, Visor.

de las cosas). Tras esto, y mientras se ve el beso de *To Catch a Thief* entre fuegos artificiales, no queda sino añadir la célebre fórmula de Malraux¹³⁰¹: *or, qu'est-ce que l'art sinon ce par quoi les formes deviennent style* (o, qué es el arte sino por lo que las formas devienen estilo), a lo que añade esta alusión a Buffon: *et qu'est-ce que le style sinon l'homme* (y qué es el estilo sino el hombre)¹³⁰².

En tanto, se puede oír al propio Hitchcock hablando precisamente sobre esta creación de formas, que no se hace sino a través del montaje, y del efecto que esto tiene; así dice: *We have a rectangular screen in a movie house and this rectangular screen has got to be filled with a succession of images; that's where the ideas come from, one picture comes up after another. The public aren't aware of what we call montage, or, in other words, the cutting of one image to another, they go by so rapidly, so that they are absorbed by the content that they look on the screen* (Tenemos una pantalla rectangular en una sala de cine y esta pantalla rectangular ha de ser rellenada con una sucesión de imágenes; es de ahí de donde vienen las ideas, una imagen va después de otra. El público no es consciente de lo que nosotros llamamos montaje, o, en otras palabras el corte de una imagen a otra, pasan tan rápido, que se quedan absortos con el contenido que están mirando en la pantalla).

Un público que será sugestionado por el montaje de imágenes como las de *Vertigo* que están apareciendo en pantalla; imágenes controladas por el director y a través de las cuales controlar a la audiencia, tal y como da a entender su fotografía apareciendo en sobreimpresión. Este film, *Vertigo*, conduce a que se lea *LE SEUL AVEC DREYER QUI A SU FILMER UN MIRACLE* (el único junto con Dreyer que ha sabido filmar un milagro). Milagro del rescate y resurrección de Madeleine, uno de los grandes momentos del cine que, sin embargo, parte de materiales vulgares: *c'est une blonde sans soutien-gorge filée par un détective qui a peur du vide qui apporteront la preuve que tout cela c'est du cinéma* (es una rubia sin sujetador seguida por un detective con miedo al vacío quienes aportarán la prueba de que todo eso es el cine); y seguidamente, mientras se ven imágenes de *The Wrong Man* en sobreimpresión con la fotografía de Hitchcock, añade: *autrement dit l'enfance de l'art* (dicho de otro modo, la infancia del arte). Para terminar con el homenaje a este gran director, remite una vez más a la idea del cine como arte en estado de infancia, dando así pie al texto que introduce a continuación, y que supone un hermanamiento con la pintura.

Sobre negro se lee *L'ARTISTE*, y después *ABII NE VIDEREM*¹³⁰³, el título de la obra de Kancheli que viene sonando de manera intermitente a lo largo del capítulo. A continuación se desarrolla la lectura que, acompañada de imágenes, hace Alain Cuny del texto arreglado de Élie Faure sobre Rembrandt¹³⁰⁴; una emotiva variación que cambia el sujeto “Rembrandt” por “el cine”, produciéndose así la identificación del cine como arte, un arte que sigue la vida humana.

¹³⁰¹ Véase Malraux, André, 2004, *Les Voix du Silence*, en *Écrits sur l'art. Oeuvres complètes, tome IV*, París, Gallimard, p. 485. [ed. or., *Les Voix du Silence*, París Gallimard, 1951]

¹³⁰² La cita exacta, “*Ces choses sont hors de l'homme, le style est l'homme même*”, procede del “Discurso sobre el estilo” que Buffon pronunció a su entrada en la Academia Francesa en 1753; este texto se puede consultar en la página <http://visualiseur.bnf.fr/Visualiseur?Destination=Gallica&O=NUMM-87761>.

¹³⁰³ Se trata de una de las raras veces que Godard incluye una pieza musical completa en su montaje sonoro, ya que normalmente sólo utiliza pequeños fragmentos. Sobre el uso de esta pieza musical en las *Histoire(s)* véase Jullier, L. (2004), “JLG / ECM”, en M. Temple; J. S. Williams; M. Witt (eds.), *For Ever Godard, op. cit.*, pp. 272-287.

¹³⁰⁴ Véase Faure, E. (1991), *Historia del arte. Tomo 4, op. cit.*, pp. 89-109.

Planteaba Élie Faure un recorrido desde los inicios de Rembrandt hasta la consolidación del estilo de su madurez, de modo que la profunda voz de Alain Cuny comienza a leer, aquí en referencia al cine: *à ses débuts il ne sentait que peu de chose, et il croyait tout savoir; plus tard, habité seulement par le doute, la douleur, l'effroi devant le mystère de la vie, cela se mit à flotter, et maintenant qu'il sentait tout il croyait ne rien savoir* (al principio no sentía casi nada, y creía saberlo todo; más tarde, habitado solamente por la duda, el dolor, el temor ante el misterio de la vida, ésta comienza a flotar, y cuando él ya sentía todo, creía no saber nada). Ese inicio en que nada sentía coincide con la niña discapacitada de *The Miracle Worker*, tras la que se ve a una madre con su hijo en una imagen de *Le Révélateur*, seguida de otra de *The Son of Frankenstein*.

Mientras se ve a un *Fantômas* meditabundo continúa: *et pourtant, de l'insouciance à l'inquiétude, de l'enregistrement amoureux des débuts à la forme hésitante mais essentielle de la fin, c'est la même force centrale qui a gouverné le cinéma...* (y sin embargo, de la despreocupación a la inquietud, de la grabación amorosa de los comienzos a la forma vacilante pero esencial del final, es la misma fuerza central la que ha gobernado el cine). En tanto se ve la imagen de una mujer agachada sobre un plato, pasando a explayarse sobre esta fuerza que ha guiado al cine: *on la suit par dedans, de forme en forme, avec l'ombre et le rayon qui rôdent, illuminant ceci, cachant cela, faisant surgir une épaule, un visage, un doigt levé, une fenêtre ouverte, un front, un petit enfant dans une crèche* (se la sigue en el interior de cada forma, con la sombra y la luz que vagan, iluminando aquí, ocultando allá, haciendo surgir un hombro, un rostro, un dedo levantado, una ventana abierta, una frente, un niño pequeño en la cuna). Así en imágenes se pasa de las sombras de *Nosferatu* a la luminosa sonrisa de esa muchacha de *Bezhin lug*, haciendo surgir los hombros de la María perversa de *Metropolis*, o el rostro de Camille de *For Ever Mozart*.

Luces y sombras que son la materia de *Histoire(s) du cinéma*, leyéndose ahora el título de esta obra en un rótulo sobre el que van pasando otros indicativos de aquello que iluminan y ocultan: *LES ACTES* (los actos), *LES HEURES* (las horas), *LES ACTEURS* (los actores), *DE L'HISTOIRE* (de la historia). Relación entre la luz y la sombra que queda bellamente expresada en este texto de Faure: *ce qui plonge dans la lumière est le retentissement de ce que submerge la nuit; ce que submerge la nuit prolonge dans l'invisible ce qui plonge dans la lumière* (lo que está inmerso en la luz es la resonancia de lo que la noche sumerge; lo que sumerge la noche prolonga en lo invisible lo que está inmerso en la luz). Apenas puede verse leer en la penumbra a Alain Cuny, que sigue: *la pensée, le regard, la parole, l'action relie ce front, cet oeil, cette bouche, cette main aux volumes à peine aperçus dans l'ombre, des têtes et des corps inclinées autour d'une naissance, d'une agonie ou d'une mort* (el pensamiento, la mirada, la palabra, el gesto unen esta frente, este ojo, esta boca, esta mano a los volúmenes apenas percibidos en la sombra, las cabezas y los cuerpos inclinados en torno a un nacimiento, a una agonía o a una muerte). Muerte que viene figurada por la misma imagen de archivo de una joven colgada que se veía en el 1A.

Distintos aspectos de la vida que son captados *même, et peut-être surtout, quand il n'a pour instrument de travail que le noir et le blanc, même alors il manie le monde comme un drame constant que le jour et l'obscurité modèlent, creusent, convulsent, calment, et font naître et mourir au gré de sa passion, de sa tristesse, de l'envie désespérée d'éternité et d'absolu qui bouleversent son coeur* (incluso, y puede que sobre todo, cuando no tiene como instrumento de trabajo más que el blanco y el

negro, igualmente entonces él maneja el mundo como un drama constante que el día y la oscuridad modelan, horadan, convulsionan, calman, y hacen nacer y morir al compás de su pasión, su tristeza, y el desesperado anhelo de eternidad y de absoluto que agita su corazón). Sería pues ese blanco y negro que aquí representan las imágenes de *Macbeth*, el *Edgar Allan Poe* de Griffith, *Hamlet*, o *Blade of Satans bog*.

La maestría para captar cosas como *un phare d'auto, un visage endormi, des ténèbres qui s'animent, des êtres penchés sur un berceau où toute lumière tombe, un fusillé contre un mur sale, un chemin boueux longeant la mer, un coin de rue, un ciel obscur, un rayon sur une prairie, l'empire du vent découvert dans une nuage qui vole, il n'y a que des traits noirs croisés sur une toile blonde, et la tragédie de l'espace et la tragédie de la vie tordent l'écran dans leur feu* (un faro de coche, un rostro dormido, tinieblas que se animan, seres inclinados sobre una cuna en la que recae toda la luz, un fusilado contra un muro sucio, un camino de barro al lado del mar, la esquina de una calle, un cielo oscuro, un rayo de sol sobre una pradera, la potencia del viento descubierta en una nube que vuela, no hay más que trazos negros cruzados sobre una tela dorada y la tragedia del espacio y la tragedia de la vida que retuercen la pantalla en su fuego). Faros como los de ese coche de *For Ever Mozart*, de donde también procede el rostro dormido de la muchacha sobre la nieve; imágenes de *Novyj Vavilon* y de *Der Student von Prag* se alternan con una pintura de Daumier, el sol ilumina sobre un verde prado tras el que aparece una imagen de *Nan of Music Mountain*, para que los trazos negros sobre el dorado sean los amenazantes pájaros de Hitchcock alternándose con una foto de la rubia Marilyn.

Tantas cosas que llevan al rótulo *TOUTES LES HISTOIRE(S)*, y que no dejan de ser *UNE HISTOIRE SEULE*, la que está contando, la del cine. La imagen de Orson Welles detrás de la cámara se alterna con el final de *One plus One*, se lee *SEUL LE CINÉMA* para proseguir por aquello que sólo el cine ha hecho: *le cinéma seul a vu que si chacun est à sa tâche, les masses s'organisent seules suivant un irréprochable équilibre, que la lumière tombe où il faut et néglige ce qu'il faut parce qu'il est utile qu'elle éclaire un point de la scène et que l'ombre peut régner ailleurs* (solo el cine ha visto que si cada uno se ocupa de su tarea, las masas se organizan solas siguiendo un irreprochable equilibrio, que la luz cae donde es necesaria y descuida lo que hace falta porque es útil que ilumine un punto de la escena y que la sombra pueda reinar más allá). En tanto se ve nuevamente al lector Alain Cuny entre sombras, y tras una niña de *La strada*, una fotografía de Eisenstein sobre la que se lee, jugando con el título *FA TALE BEAUTÉ* (haz tal belleza/ fatal belleza).

En este canto al cine, va a destacar que *il est seul à avoir été toujours présent dans tout ce qu'il regardait, le seul qui ait pu se permettre de mêler de la boue à la leur des yeux, d'introduire du feu dans la cendre, de faire briller dans un linceul une rose ou un bleu pâle aussi frais qu'une rose* (es el único que ha estado siempre presente en todo lo que miraba, el único que se ha podido permitir mezclar barro con el fulgor de la mirada, introducir fuego en las cenizas, hacer brillar en una mortaja un rosa o un azul pálido tan fresco como una rosa). Se lee *LA MONNAIE DE L'ABSOLU* y se ve la caída de la viuda de *Bronenosets Potiomkin*, imagen que se mezcla con una pintura de Kandinsky¹³⁰⁵. Tras el rótulo *LA RÉPONSE DES TÉNÈBRES* se ven distintas imágenes de la Liberación que encarnan desde el temor a la exaltación, y que ejemplifican la idea

¹³⁰⁵ Wassily Kandinsky, *Pareja a caballo* (1906-7), 55x50.5 óleo sobre lienzo, Munich, Städtische Galerie im Lenbachhaus.

de que *son humanité est réellement formidable, elle est fatale comme la plainte, dévastatrice comme l'amour, dramatique comme l'échange, indifférent et continu entre tout ce qui naît et ce qui meurt* (su humanidad es realmente formidable, fatal como el lamento, devastadora como el amor, dramática como el cambio, indiferente y continua entre todo lo que nace y lo que muere).

El rótulo *UNE VAGUE NOUVELLE* da paso a exponer cómo esta humanidad del cine no es sino la nuestra: *en suivant notre marche à la mort aux traces de sang qui la marquent, le cinéma ne pleure pas, ne pleure pas sur nous; il ne nous reconforte pas puisqu'il est avec nous, puisqu'il est nous-mêmes* (al seguir nuestro camino hacia la muerte por las huellas de sangre que lo señalan, el cine no llora, no llora por nosotros; no nos reconforta puesto que está con nosotros, es nosotros mismos). Así, muestra como la cámara recoge sin falsa compasión las situaciones más duras: la tortura de *Roma, città aperta* y las imágenes de la dispersión con mangueras de unos manifestantes.

Por último, hace un recorrido por los distintos momentos de una vida humana, en los cuales siempre estará presente el cine: desde la cuna a la joven que causa pasiones, que encarnaría el busto de un retrato femenino de Goya; o las distintas imágenes de mujeres que representan a esa madre que tiene hijos y va envejeciendo¹³⁰⁶. El cine está ahí hasta el final, como da a entender la imagen de un monje de *Ivan Grozny*, y más allá: *quand nous sommes morts et que notre cadavre tend le suaire aux bras de nos enfants* (cuando estamos muertos y nuestro cadáver tiende el sudario a los brazos de nuestros hijos), cerrando con un primitivo relieve¹³⁰⁷, que no es sino la imagen petrificada de una madre con su hijo.

Siguiendo la estela de esta última imagen el fragmento que introduce a continuación se relaciona con la idea de petrificación, remitiendo a la idea que ya se ha comentado anteriormente de Aumont de que, si bien esta vez Orfeo conseguirá sacar a Eurídice de los infiernos, sólo lo hará en forma de estatua, de estatua de sal, el cine sólo se recuperará en forma de historia. De tal manera que se puede escuchar una parte de la banda de sonido de *L'Année dernière à Marienbad*, que corresponde a la representación teatral del inicio. Fácilmente podría imaginarse que esos segundos que se imploran fueran por esperar al cine, así dicen: *Quelques secondes encore... Comme si vous hésitez vous-même avant de vous séparer de lui, de vous même; comme si sa silhouette déjà grise risquait encore de reparaître à cette même place où vous l'avez imaginée avec trop de force, trop de crainte ou d'espoir...* (Todavía unos segundos... Como si aún dudara en separarse de él, de usted misma; como si su silueta ya gris pudiera volver a aparecer en este mismo lugar en el que usted lo había imaginado con demasiada fuerza, demasiado miedo o esperanza). Pero esa esperanza no tiene ya objeto: *tout cette histoire est maintenant déjà passée, elle s'achève quelques secondes encore, elle s'achève de se figer* (toda esta historia ahora ya ha pasado, unos segundos más y acabará de petrificarse). En tanto lo que se está viendo aludiría a cualidades pétreas, tanto la quietud de una figura de Piero della Francesca¹³⁰⁸ como la pintura rupestre, que no es sino el hombre muerto de Lascaux, que tiene su paralelo en la imagen que se intercala de *Octobre à Madrid*.

¹³⁰⁶ Entre ellas, Cathy O'Donnell en *They Live By Night*, Marfa, la campesina "protagonista" de *Staroe i Novoe*, y una anciana que llora, imagen que ya salía en *Le Fond de l'air est rouge* y que no es sino una anónima ciudadana soviética que no puede contener las lágrimas al pasar ante el cadáver de Stalin

¹³⁰⁷ Arte prerrománico. Capitel de Payerne (Suiza).

¹³⁰⁸ Piero della Francesca, *San Julián* (1455-60), 130x105 fresco, Sansepolcro, Pinacoteca Municipal.

Mientras ha venido desarrollando una transformación con los rótulos, pasando de *CINÉMA HISTOIRE(S)* a *CINÉMA TOI*, apelando así a la implicación personal con el cine, y que finalmente queda como *NÉ TOI* (nacido tú), momento en que se hace definitiva la fijación de la que hablaba el diálogo: *pour toujours dans un passé de marbre, comme ces statues, ce jardin taillé dans la pierre, cet hôtel lui-même, avec ses salles désormais désertes, ses personnages immobiles, muets, morts depuis longtemps sans doute...* (para siempre en un pasado de mármol, como esas estatuas, ese jardín tallado en piedra, este hotel mismo, con sus salas desde ahora desiertas, sus personajes inmóviles, mudos, muertos hace largo tiempo sin duda). Una inmovilidad entre la que el hombre dice la va a buscar, abandonando ella por fin sus dudas pronunciando un sepulcral *maintenant je suis à vous* (ahora soy vuestra).

El cierre del capítulo se inicia con los títulos de producción sobre el movimiento de *Le Merle* de Norman McLaren. Se ven imágenes de *For Ever Mozart* y se empieza a escuchar la frase que la actriz no era capaz de terminar nunca, “*depuis que je suis...*”, lo que lleva a una variación del correspondiente rótulo final *À SUIVRE* (continuará), que pasa a *QUE JE SUIVRE* (que yo siga), y a *JE SUIS* (yo sigo/ yo soy)¹³⁰⁹. Esto da pie a que se escuche, proveniente de *For Ever Mozart*, una disertación de Camille sobre las dudas que le despierta la conocida fórmula cartesiana: *dans le "je pense donc je suis" le je de "je suis" n'est plus le même que le je de "je pense", pourquoi? Parce qu'il reste à démontrer qu'il y a un rapport entre le corps et l'esprit, entre pensée et existence...* (en “yo pienso luego existo” el yo de yo existo no es ya el mismo que el yo de “yo pienso”, ¿por qué?, porque queda por demostrar que haya una relación entre el cuerpo y el espíritu, entre pensamiento y existencia). Mientras, se ven distintas imágenes de *Le Fond de l'air est rouge*, entre ellas parte de su final, los lobos perseguidos por tiradores desde helicópteros, y repite esta idea de tomar la acepción de seguir de “*je suis*”, seguir adelante pese a *QUE JE SUIS / OUBLIÉ/ INCONNU / MAUDIT* (que yo sigo, olvidado, desconocido, maldito), terminando con *FILM MAUDIT* (película maldita).

¹³⁰⁹ En francés es igual la primera persona del presente de “*suivre*” (seguir) y de “*être*” (ser), no siendo esta la primera vez que juega Godard con ello, así le decía a Marguerite Duras en una entrevista: “*Je suis* en el sentido que lo entendía André Breton, es decir, del verbo *suivre*. Yo sigo, del verbo seguir, un ser humano que yo sigo”. Véase Godard, J.-L. (1998), “Marguerite Duras et Jean-Luc Godard: entretien télévisé” (*Océaniques* 28-dic-1987), en *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard (2)*, op. cit., p. 142. Por otra parte en este diálogo, Marguerite Duras le señalaba a Godard que tenía un lado maldito.

El poema de André Breton al que se refiere es *Le verbe être* (publicado en *Le Revolver à cheveux blancs*, 1932), que expresa la voluntad de seguir adelante, como bien refleja su final: “A grandes rasgos la desesperación carece de importancia. Es un incordio de estrellas que de nuevo va a formar un día de menos, es un incordio de días de menos que de nuevo va a formar mi vida.” Véase Breton, André, 1993, *Poemas I*, (traducción de Manuel Álvarez Ortega), segunda edición, Madrid, Visor, pp. 143-145. [ed. or., Poèmes, París, Gallimard, 1948]

CAPÍTULO 4B

LES SIGNES PARMI NOUS

Este último capítulo realizado entre 1996 y 1997 tiene como título el de un relato del escritor suizo Ferdinand Ramuz¹³¹⁰, que se incluye de manera esquemática y referida al cine. La última de las dobles dedicatorias es la más personal de las ocho: *POUR ANNE-MARIE MIÉVILLE ET POUR MOI MÊME*, para su compañera, la directora Anne-Marie Miéville, y para él mismo.

En primer lugar, se escucha a Anne-Marie leer un texto sobre la fidelidad, apareciendo como amorosa pareja primero una foto de Robert Le Vigan, sobre la que se lee *L'AMOUR*, a la que sigue otra de Simone Signoret¹³¹¹ sobre la que se leerá *DES HISTOIRES*; esto se completa con la frase de Léon Bloy que lee Godard con la voz distorsionada, y que ya aparecía en el 3B: *l'homme a dans son pauvre coeur les endroits qui n'existent pas encore et où la douleur entre afin qu'ils soient* (el hombre tiene en su pobre corazón lugares que aún no existen y en los que entra el dolor a fin de que ellos sean). Un dolor como el que se ve de Adán y Eva expulsados del Paraíso¹³¹², que parece lloraran por las imágenes que les siguen de *Alexandr Nevski*, de los teutones masacrando al pueblo ruso.

¹³¹⁰ Godard considera que este relato narra en alguna manera qué es lo que pasó con el cine, antes de hacer este capítulo ya había trazado algún proyecto sobre esta historia, véase *Cahiers du Cinéma* nº 437, especial *Godard 30 ans depuis*, nov.-1990. p. 10.

¹³¹¹ Según ha señalado Roland-François Lack, se produce así una curiosa unión, entre el actor fascista y la actriz judía; véase Lack, R. F. (2004), "Sa voix", *op. cit.*, pp. 312-329.

¹³¹² Masaccio, *La expulsión de Adán y Eva del Paraíso* (1426-27), 208x88 fresco, Florencia, Santa María del Carmine, Capilla Brancacci.

Se lee *UNE HISTOIRE SEULE* e *HISTOIRE(S) DU CINÉMA*, viéndose una imagen de *The Spiral Staircase*, y la mujer con la vela parece como si iluminara el camino para contar esa única historia. Pasa por un fundido a la conocida fotografía del niño del ghetto de Varsovia, mientras se oye como Godard hace suyas las palabras de un texto de Foucault: *et je comprends mieux pourquoi j'éprouvais tant de difficulté à commencer tout à l'heure; je sais bien maintenant quelle est la voix dont j'aurais voulu qu'elle me précède, qu'elle me porte, qu'elle m'invite à parler et qu'elle se loge dans mon propre discours; je sais ce qu'il y avait de si redoutable à prendre la parole puisque je la prenais en ce lieu d'où je l'ai écouté et où il n'est plus, lui, pour m'entendre* (y comprendo mejor por qué experimentaba tanta dificultad al comenzar antes; ahora sé bien cuál era la voz que habría querido que me precediera, que me llevara, que me invitara a hablar y que se introdujera en mi propio discurso; sé lo que había de temible al tomar la palabra, puesto que la tomaba en este lugar en el que le he escuchado y donde él ya no está para escucharme)¹³¹³. Tras estas palabras se lee *SEUL LE CINÉMA*, repitiéndose *SEUL*, mientras se ve una fotografía de Fassbinder y la mirada de un viejo, según Rancière, la de Antonioni ya enfermo.

Godard, que elabora las *Histoire(s)* partiendo de la idea de que el cine ha llegado a su final, en parte evoca aquí con cierta melancolía, la palabra, el discurso en que hubiera querido integrar el suyo: aquellos que ya no están para ver su obra, pero sobre todo, se trata de la idea de cuál es el cine que hubiera querido que le precediera. A partir de las reflexiones de Jacques Rancière sobre el inicio de este capítulo¹³¹⁴ pueden destacarse ciertos detalles reveladores. *The Spiral Staircase* (1946) se basa en un libro de intriga de 1933 en que un hombre de ciencia se aplica con método a asesinar a mujeres que sufren de algún tipo de minusvalía buscando lograr un mundo de seres “normales”, en este caso, la imagen es de la protagonista, muda debido a un trauma, en la noche que va a ser atacada. Se trata de una película realizada por Robert Siodmack, director alemán que huyó del nazismo, y que en 1928 había participado en *Menschen am Sonntag*, film que bien mostraba la sociedad que propiciaría el ascenso de Hitler. Se funden así las imágenes de un personaje ficticio y de un pobre niño que compartirían el atributo de ser víctimas inocentes a causa de sus “anomalías”. Parece así que esa palabra a la que hubiera querido seguir Godard habría sido la de un cine que hubiese sabido estar en su puesto y dar testimonio del horror; y al tiempo, no deja de volver sobre el punto de esa comunidad que existe entre el cine y el mundo. Por otra parte la imagen de Fassbinder aparece, apenas subliminalmente, cruzada por la de caballeros de *Die Nibelungen*, como si al más destacado de los directores del Nuevo Cine Alemán le persiguiera el pasado en forma de imágenes espectrales.

Tras esa mirada, en la que se concentra toda la energía de un Antonioni ya paralizado, se ve al misterioso *Judex*, dando paso a que Godard recite unos versos de Jules Laforgue que podrían verse como una manera de expresar poéticamente su intención con esta obra: *ô que devinant l'instant, le plus seul de la nature / Ma mélodie, toute et unique, monte/ Dans le soir redouble, et fasse tout ce qu'elle peut/ Et dise la chose qu'est la chose/ Et retombe, et reprenne/ Et fasse de la peine/ O solo de sanglots/*

¹³¹³ Foucault, Michel, 2002, *El orden del discurso*, segunda edición, Barcelona, Tusquets, p. 76. [ed. or., *L'Ordre du discours*, París, Gallimard, 1971] Se trata de la lección inaugural de Michel Foucault en el Colegio de Francia, pronunciada el 2-dic-1970, la “voz” a la que hace referencia es la de Jean Hyppolite, cuyo asiento pasaba a ocupar.

¹³¹⁴ Véase Rancière, Jacques, 2003, *Le Destin des images*, París, La Fabrique, pp. 43-78.

*Et reprenne et retombe/ Selon la tâche qui lui incombe...*¹³¹⁵ (¡Oh! Que adivinando el instante más solitario de la naturaleza/ Mi melodía entera y única se eleve/ en la noche y redoble, y haga todo lo que ella puede/ y diga lo que es/ y caiga y se levante/ y cause dolor/ ¡oh! Solo de llanto/ y se levante y caiga/ según la tarea que le incumbe).

Mientras, va a mostrar su idea del público¹³¹⁶: se ven las imágenes finales de *The Crowd*: del protagonista se pasa a ver una enorme sala de cine, dando a entender que el individuo no cuenta, queda inmerso en esa masa de espectadores, forma parte de una maquinaria. Un público que aparece desternillándose, y cuya imagen se alterna con la sombra de *Nosferatu*, sucediéndose después los rótulos *L'ENNEMI* (el enemigo) / *L'ENNEMI PUBLIC*¹³¹⁷ (El enemigo público)/ *LE PUBLIC* (El público), a lo que sigue el cartel que marca *The end*. Se diría que esas gentes se burlan de la sombra del vampiro, y también puede entenderse que haya sido esta masa el peligro real, la amenaza para las sombras del cine; una manera de dar a entender qué papel tiene el público en ese final, un público que sólo habría querido olvidar problemas y deleitarse con espectáculos como los de las imágenes que se pueden ver seguidamente, la brillantez de los colores de *On the Town* y *An American in Paris*.

Junto a la imagen de Anna Karina empuñando las tijeras en *Pierrot le Fou* se lee *DO RÉ MI*, que da paso a un *FA TALE BEAUTÉ*, viéndose en tanto una imagen de *Ai-No-Corrída*. Hacer tal belleza, como las imágenes que salen de *Nosferatu*, de Mina abriendo la ventana y el vampiro tras otros cristales mirando anhelante, reflejándose la fatalidad que comporta la belleza. A continuación, sobre una imagen de *Coeur fidèle* se lee: *LE CINÉMA / À QUI IL APPARTENAIT, LUI / À TOI/ É MOI* (El cine, a quién pertenecía/ a ti / y a mí¹³¹⁸). A lo que sigue un repetido *TOI HISTOIRE* (tu historia), una apelación a la implicación personal con la historia. En tanto se ven imágenes como la de Anne Wiazemsky en *Vent d'Est*, o de *The Birth of a Nation*, seguidas de la sufriente mujer de *Suna no onna*, un translúcido desnudo de *Hélas pour moi*, y otras de *Foolish Wives*, de *The Lady from Shanghai* y de *Et Dieu créa la femme*. Comienza a oírse un texto quejándose de la actitud de algunos hombres: *parfois j'entends des hommes raconter le plaisir qu'ils ont pris avec celle-ci ou celle-là... ce n'est pas la grossièreté, les mots parfois vraiment précis, non, mais je ne sais pas, j'ai envie de leur dire, voyons, voyons, c'était autre chose* (algunas veces oigo a los hombres contar el placer que han tenido con esta o aquella... no es la grosería, las palabras a veces realmente precisas, no, pero no sé, tengo ganas de decíles, veamos, veamos, era otra cosa). Otra cosa, quizá una mayor sutilidad, como la que parece insinuar con el rótulo *DE L'AUTRE CINÉMA* (otro cine) tras el que se ve la imagen final de *Le Rayon vert*, a la que sigue una fotografía de la actriz Helen Twelvetrees tras la que surge un colorista dibujo, y una difusa imagen de *Pépé le Moko*. Sigue el rótulo *DE L'ABSOLU*, que con la imagen Buster Keaton como *Sherlock Junior* de por medio, se repite junto a *DU CINÉMA*.

¹³¹⁵ Véase Laforgue, Jules, 1970, *Simple agonie* (1886), en *Poésies complètes*, París, Gallimard y Librairie Générale Française, pp. 293-295.

¹³¹⁶ Tal y como lo explicaba Godard en una entrevista: “Es una frase de Jules Renard, que decía del crítico que ‘desertaba de su campo para pasarse al enemigo. ¿Cuál es el enemigo? El público.’ Como saben, el público, frecuentemente, tiene el valor de vivir bellas historias, pero no tiene el valor de contarlas. Entonces cuando va a un espectáculo, está en un estado de dimisión.” Véase la entrevista a Godard “Des traces du cinéma”, *Positif* n° 456, feb. 1999.

¹³¹⁷ Título francés para *The Public Enemy* (1931) William A. Wellman.

¹³¹⁸ “É moi”, puede entenderse así o, por transcripción fonética, traducirse como “emoción”.

Mientras se ve la imagen de un exterior nocturno de *Hélas pour moi*, se escucha: *si je force le souvenir, tout d'un coup je comprends ce qui m'arrive, j'imagine; voilà, je ne me souviens plus, j'imagine* (si fuerzo el recuerdo, de golpe comprendo que me sucede, yo imagino; esto es, ya no recuerdo más, imagino). A continuación sobre la pantalla en negro se inscribe *BEAUTÉ*, que pasa a ser *FA BEAUTÉ TALE*, y esa tal belleza bien puede ser la que seguidamente puede verse del *travelling* de la casa de *Nouvelle Vague*. En tanto se ha comenzado a escuchar un fragmento de *Hélas pour moi* en que Rachel dice a ese supuesto dios que sería Simón que para amar es necesario un cuerpo; le contesta Depardieu con una de esas curiosas historias que a veces intercala Godard: un holandés al calcular la masa de esta galaxia descubrió que la materia visible no representaba más que el cincuenta por ciento de la masa necesaria para el desplazamiento de una fuerza de gravedad así, de tal forma que nacía la idea de una materia fantasma, omnipresente mas invisible. Una historia que se acompaña de una serie de rostros, sorprendidos como el de Shirley MacLaine en *Some Came Running*, y de otros films como *Nana*, *Faust* o *Vampyr*. Se ve un desnudo de *Hélas pour moi* y como antes, vuelve a leerse *DE L'ABSOLU / DU CINÉMA*; para finalmente leerse superpuestos los títulos *HISTOIRE(S) DU CINEMA* y *LA MONNAIE DE L'ABSOLU*, una manera de indicar que ese absoluto tiene un precio. En tanto, una variante sobre un verso de Dylan Thomas¹³¹⁹ le sirve de transición, y así dice: *n'entre pas sans violence dans cette bonne nuit* (no entres sin violencia en esta buena noche).

Violencia y oscuridad de otro orden es a la que se pasa al introducir fragmentos de la grabación sonora del discurso de Malraux a la entrada en el Panteón el 19 de diciembre de 1964 de los restos Jean Moulin. Se oyen así estas terribles palabras dedicadas al héroe de la Resistencia: *C'est le temps où, dans la campagne, nous interrogeons les aboiements des chiens, au fond de la nuit, le temps où les parachutes multicolores chargés d'armes et de cigarettes, tombent du ciel dans la lueur des feux, des clairières ou des causses; c'est le temps des caves et de cris désespérés que poussent les torturés avec des voix d'enfants... la grande lutte des ténèbres a commencé... Entre ici, Jean Moulin, avec ton terrible cortège. Avec ceux qui sont morts dans les caves sans avoir parlé, comme toi, et même, ce qui est peut-être plus atroce, en ayant parlé...* (Es el tiempo en que, en la campiña, interrogamos los ladridos de los perros en el fondo de la noche; el tiempo en que los paracaídas multicolores, cargados de armas y cigarrillos, caen del cielo a la luz de los fuegos de los claros y de las mesetas; el tiempo de los sótanos y de aquellos gritos desesperados que lanzan los torturados con voz de niño... la gran lucha de las tinieblas ha comenzado... Entra aquí, Jean Moulin, con tu terrible cortejo. Con aquellos que murieron en los sótanos sin haber hablado, como tú; e incluso, lo que es tal vez más atroz, habiendo hablado)¹³²⁰. Estas solemnes palabras se acompañan de imágenes *Roma, città aperta* de los detenidos escapando de los camiones y de la tortura; tras ellas, es muy significativo el rótulo *LA RÉPONSE DES TÉNÈBRES*, como de las tinieblas parece salir ese Lon Chaney de *The Phantom of the Opera* que por un fundido pasa a la imagen de unos siniestros pasillos figurando esos sótanos de horror.

¹³¹⁹ El verso original es “*Do not go gentle into that good night*”; véase Thomas, Dylan, 1967, *Collected Poems, 1943-1952* (1ª ed. 1952), Londres, J.M. Dent&Sons Ltd., p. 116.

¹³²⁰ Véase Malraux, André, 1996, *Oraciones fúnebres*, Madrid, Mario Muchnik, p. 51-59. [ed. or. *Oraisons funèbres*, París, Galimard, 1971]

Se decía que había comenzado la lucha con las tinieblas, y en este sentido se lee *DIES IRAE*¹³²¹ al tiempo que puede verse una imagen de esta película, que se mantiene mientras hace un espeluznante recorrido por los cadáveres de unos hombres ejecutados. Entre unas plumas rojas¹³²², surge la pareja junto al proyector de *Fängelse*, seguida de la escultura de una mujer¹³²³ que parece atemorizada, en consonancia con el texto que se escucha de Bernanos, y que ya utilizara Godard en *JLG / JLG: en un sens, voyez-vous, la peur est tout de même la fille de Dieu, rachetée la nuit du Vendredi saint; elle n'est pas belle à voir, non, tantôt raillée, tantôt maudite...* (en un sentido, como podéis ver, el miedo es igualmente hijo de Dios, redimido la noche de Viernes Santo; no es bonito de ver, no, unas veces objeto de burla otras maldito).

Con voz algo tétrica continúa con una cita de Beckett: *et maintenant, cette nuit, lever à la nuit, chaque nuit, faible lumière dans la chambre d'où mystère nul de la fenêtre, non presque nul, ça n'existe pas, nul* (y ahora, esta noche, levantar en la noche, cada noche, débil luz en la habitación, en la que ningún misterio de la ventana, no, casi nada, eso no existe, nada). Un texto que parece complementar a la serie que desarrolla Godard referida a esa falta del cine, no haber dado testimonio de ciertas cosas. Así, mientras se ve a la pareja de *Fängelse* se lee la célebre frase con que Marguerite Duras comenzaba *Hiroshima mon amour: TU N'AS RIEN VU À HIROSHIMA* (Tú no has visto nada en Hiroshima)¹³²⁴; pasando a ampliar esta omisión al leerse con una sombría imagen de *Mark of the Vampire* como fondo otros lugares donde tampoco vio nada: *À LENINGRAD, À MADAGASCAR, À DRESDE, À HANOI, À SARAJEVO*. Finalmente, termina por poner el rótulo de *Histoire(s) du cinéma*, porque al fin y al cabo, estas historias son también las de las miserias del cine.

Un cine al que, sin embargo, se refiere a continuación destacando lo que para él sería lo mejor que tiene, su capacidad de captar la vida, de ser la vida misma, aspecto que desarrolla retomando un texto que escribiera a propósito del estreno de *Pierrot le Fou* (1965)¹³²⁵, y que viene acompañado y enfatizado con imágenes alusivas y títulos de películas particularmente apreciadas. Comienza poéticamente diciendo: *toujours vierge comme un négatif qu'il s'appelle Ilford, Kodak ou Fuji, toujours d'une seule pièce aussi, et qu'il suffit de souffler fort dessus pour la tendre quel que soit le nom du souffleur: Hitchcock, Langlois, Vigo...* (siempre virgen como un negativo, ya se llame Ilford, Kodak o Fuji, siempre también una sola pieza, y basta con soplar fuerte para extenderla, sea cual sea el nombre del que sople: Hitchcock, Langlois, Vigo). Tras el rótulo *UNE VAGUE NOUVELLE*, se ven unas imágenes de juegos infantiles en la playa, leyéndose *L'ENFANT SECRET*¹³²⁶ (El niño secreto), rótulo al que sigue el niño de *Sayat Nova*, una manera de evocar la infancia y un tiempo de radiante inocencia.

Ante todo, el cine, al que define como *montage attractif des idées sans points de suspension* (montaje atractivo de ideas sin puntos suspensivos), es la vida, lo cual, como dice *n'est pas nouveau, mais difficile de parler, on ne peut guère que la vivre et la mourir, mais la parler...* (no es nuevo, pero es difícil hablar de ella, apenas se puede

¹³²¹ Título por el que se conoce el film de Carl Theodor Dreyer *Vredens Dag* (1946).

¹³²² Rembrandt van Rijn, *Alejandro Magno* - detalle de la cimera (1655), 118x91.1 óleo sobre lienzo, Lisboa, Fundación Gulbenkian.

¹³²³ Taller ático de tanagras, *Mujer con velo* (s. IV a. C.), París, Museo del Louvre.

¹³²⁴ Duras, Marguerite, *Hiroshima mon amour*, tercera edición, Barcelona, Seix Barral, p. 26. [ed. or., *Hiroshima, mon amour*, París, Gallimard, 1960]

¹³²⁵ Véase Godard, J.-L. (1998), "Pierrot mon ami" (*Cahiers du Cinéma* n° 171, oct. 1965), en *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard. Tome 1, op. cit.*, pp. 259-263.

¹³²⁶ Título de un film de Philippe Garrel (1982)

vivirla y morirla, pero hablar de ella). Al tiempo, cita films que son un buen ejemplo de esta idea de no ser sino la vida misma, el rótulo *FINIS TERRAE*¹³²⁷ o la imagen de *Las Hurdes*; y, en referencia al problema que supone hablar de ella, la alusión a la obra de Marguerite Duras con *LES YEUX VERTS*¹³²⁸ (Los ojos verdes), rótulo al que siguen los verdes ojos de Vivian Leigh en unas imágenes de *A Streetcar Named Desire*. Continúa explicando estas dificultades: *mais le cinéma nous n'avons pas de livres, nous n'avons que la musique et la peinture, et ceux-là aussi, se vivent, mais ne se parlent pas tellement...* (pero en el cine no tenemos libros, sólo tenemos la música y la pintura, y éstas también se viven, pero no se hablan propiamente). En tanto, se lee *MON CHER SUJET*¹³²⁹ (Mi querido sujeto) y ya que menciona la pintura se ve la imagen de Picasso pintando en *Le mystère Picasso*, imagen que se alterna con la Dánae de Rembrandt¹³³⁰.

Mientras se pregunta qué decir sobre el cine se lee nuevamente *UNE VAGUE NOUVELLE*, esta vez sobre *HISTOIRE(S) DU CINÉMA* y se ve una imagen de *The Docks of New York*. Se ve el rótulo *LE SILENCE*¹³³¹ (*El Silencio*), y concluye que en el cine *la vie c'est le sujet avec le scope et la couleur comme attributs, si on a les idées larges* (la vida es el sujeto con el scope y el color como atributos, si se tiene amplitud de ideas). Una vida que, dice, no es sino un principio de vida como las paralelas de Euclides son un principio de la geometría; principio de vida como las delicadas alas de la libélula de la imagen.

Prosigue: *il y a eu d'autres vies et il y en aura* (ha habido otras vidas y las habrá). Otras vidas, como las que recogen las películas a las que seguidamente hace alusión (*Broken Blossoms, La Chasse au lion à l'arc, Tystnaden*) y que, comenta, siempre producen desconcierto; como también de otras vidas trata el film del que se ven imágenes subrayadas por el rótulo *LA PAGE CACHÉE*¹³³² (La página escondida).

Es, pues, entonces esa *vie toute seule* en la que, según cuenta, habría querido, ya alardeando de ella, ya reduciéndola a sus elementos fundamentales, interesar a los alumnos, a los habitantes de la tierra en general y a los espectadores de cine en particular. Elementos esenciales que parece ejemplificar con el recuerdo de *ET LA VIE CONTINUE*¹³³³ (*Y la vida continúa*), encarnando a ese público al que atraer la Cordelia de *King Lear* y la fotografía de una joven. Una vida que habría deseado retener prisionera *grâce à des panoramiques sur la nature, des plans fixes sur la mort, des images courtes et longues, de sons forts et faibles, des acteurs et des actrices libres ou esclaves* (gracias a panorámicas sobre la naturaleza, planos fijos de la muerte, imágenes cortas o largas, sonidos fuertes y débiles, actores y actrices libres o esclavos). Captar la vida como en *CONTES DE LA LUNE VAGUE*¹³³⁴ (Cuentos de la Luna Pálida) o en esas imágenes de *Nanook of the North*, film del que habla a continuación para reflejar lo difícil que esto es, ya que la vida se desliza como los peces entre los dedos del esquimal, como los recuerdos de Monica Vitti en *Deserto rosso*. Al tiempo se lee *UNE VAGUE NOUVELLE* y *MONTAGE, MON BEAU SOUCI*, y se ve una imagen de *Tout va bien*. Para finalizar llega a la conclusión de que *le seul grand problème du cinéma me*

¹³²⁷ Título de un film de Jean Epstein (1929).

¹³²⁸ Se trata del título que tuvo un especial de *Cahiers du Cinéma* (junio 1980), en que se publicaban varios textos de la autora, encargándose Serge Daney de la coordinación. Después fue publicado como libro, véase Duras, Marguerite, 1987, *Les Yeux verts*, París, Cahiers du Cinéma.

¹³²⁹ Título de un film de Anne-Marie Miéville (1989).

¹³³⁰ Rembrandt van Rijn, *Dánae* (1636), 185x203 óleo sobre lienzo, San Petersburgo, Museo del Hermitage.

¹³³¹ Título francés para *Tystnaden* (1963) Ingmar Bergman.

¹³³² Título francés para *Tikhiye stranitsy* (1993) Alexandr Sokurov.

¹³³³ Título francés para *Zendegi egameh darad* (1992) Abbas Kiarostami.

¹³³⁴ Título francés para *Ugetsu Monogatari* (1953) Kenji Mizoguchi.

semble être où et pourquoi commencer un plan et où et pourquoi le finir (el único gran problema del cine me parece que sea dónde y por qué comenzar un plano y dónde y por qué terminarlo); se ve una cámara y tras leerse *HISTOIRE(S) DU CINÉMA*, ese final queda figurado por un *THE END* en la pantalla.

Se lee *LE CONTRÔLE DE L'UNIVERS* en un rojo que pasa a ser el de los uniformes del desfile militar que se ve de *The Wedding March*. Si antes hablaba de cómo establecer el final de un plano de ese cine que era la vida misma, ahora va a remitir a la más siniestra medida para acabar eficazmente con la vida de los otros, *LA SOLUTION FINALE* (La solución final). En tanto, ha entrado una grabación con la voz de Paul Celan recitando uno de sus poemas, *Fuga de la muerte*, y así se escucha: *der schreibt wenn es dunkelt nach Deutschland dein goldness Haar Margarete / er schreibt es und tritt vor das Haus und es blitzen die Sterneer pfeift seine Rüden herbei / er pfeift seine Juden hervor läßt schaufeln ein Grab in der Erde / er befiehlt uns spielt auf nun zum Tanz...* (que escribe al oscurecer a Alemania tu pelo de oro Margarete / lo escribe y sale de la casa y brillan las estrellas silba a sus mastines / silba a sus judíos hace cavar una fosa en la tierra / nos ordena tocar a danzar)¹³³⁵. Versos que tienen su correspondencia en la imagen de *Metropolis* de María en la hoguera, a la que parece condenara directamente Goering, al que se ve seguidamente.

Comienza Godard a leer un texto de Mehdi Belhaj Kacem sobre cómo la muerte debe conducir a valorar más la vida: *quand on sait de quelle quantité de morts et non de morts symboliques ou mimées, mais de morts réelles, se paie l'avènement de un seule vie... la vie cesse de se questionner elle-même et s'admet comme pure réponse...* (cuando se conoce la cantidad de muertos, y no de los muertos simbólicos o figurados, sino de muertos reales, recompensa la llegada de una sola vida...la vida cesa de cuestionarse a ella misma y se admite como pura respuesta). Mientras, se ven imágenes de bombardeos y cadáveres de la Segunda Guerra Mundial, (nuevamente imágenes de *D-Day to Berlin*), y se puede ir leyendo en rótulos la nefasta frase de Himmler: *POUR LA PATRIE NOUS DEVONS ÊTRE PRÊTS À VERSER PAS SEULEMENT NOTRE SANG MAIS AUSSI CELUI DES AUTRES* (por la patria debemos estar preparados a derramar no solamente nuestra sangre sino también la de los otros)¹³³⁶. A continuación las últimas imágenes de Hitler antes de suicidarse en su búnker, saludando a los soldados-niños que habrían de quedar para defender Berlín. Seguidamente, se centra en el líder nazi: aparece Charles Chaplin y tras leerse *D'APRÈS MOI* (según mi parecer) la imagen de Chaplin pasa por un lento fundido a una de Hitler, recordando así lo que decía Bazin acerca de la apropiación de Hitler del bigote de Charlot¹³³⁷. Queda la imagen de Hitler sobre la que se lee *APRÈS MOI* (después de mí) viéndose una enorme ola: después de él, el diluvio.

¹³³⁵ Véase Celan, Paul, 2000, *Fuga de la muerte* (1952), en *Obras completas* (traducción de José Luis Reina Palazón), Madrid, Trotta, p. 63.

¹³³⁶ Siniestra fórmula que ya citaba en la sátira sobre la guerra que supone *Les Carabiniers* (1963).

¹³³⁷ Sobre *The Great Dictator* Bazin decía: "Podría muy bien ser que hubiese cometido esta imprudencia bajo el efecto de influencias sociológicas inconscientes y sin ninguna intención personal. Pero cuando uno se llama Adolf Hitler debe prestar un poco de atención a sus cabellos y su bigote... Al imitar a Charlot había iniciado una estafa existencial que éste no olvidó... El pequeño judío iba a recobrar mucho más que el pedacito de existencia arrancado de sus labios, iba a vaciar por completo a Hitler de su biografía... La dialéctica es sutil pero irrefutable, la estrategia invencible. Primer asalto: Hitler le quita a Charlot su bigote. Segundo asalto: Charlot recupera su bigote, pero este bigote no es ya sólo un bigote a lo Charlot, con el tiempo se ha convertido en un bigote a lo Hitler. Recobrándolo Charlot consigue una hipoteca sobre la misma existencia de Hitler". Véase Bazin, André, 2002, "Imitación y postizo o la nada por un bigote" (*Esprit*, 1945), en *Charlie Chaplin*, Barcelona, Paidós, p. 34. [ed. or., París, Le Cerf, 1972]

Se lee *LES SIGNES PARMI NOUS* y pasa de un dictador a otro. Entre las imágenes de *Ivan Grozny* del zar enfermo cubierto ritualmente con los textos sagrados intercala la de Stalin muerto, y mantiene la imagen de los religiosos en torno al zar a la que sobreimpresiona la de Stalin caminando. Mientras se ven las calles y los trabajadores rusos se lee *L'HOMME, LE CAPITAL LE PLUS PRÉCIEUX* (El hombre, el capital más precioso). Una mirada a qué terminó por ser la Revolución que lleva a inscribir *LES ILLUSIONS PERDUES* (Las ilusiones perdidas), recordando también los grandes sueños, *NOUS ACCULERONS L'HUMANITÉ AU BONHEUR* (nosotros obligaremos a la humanidad a la felicidad). En tanto se escucha un texto que ya aparecía en *JLG / JLG: parce qu'il faut qu'il ait un peuple russe dans les langes; il faut que ces esclaves politiques soient admirables de liberté morale; il faut que ces brutes dans l'enfer de ivrognerie et des massacres soient tout de même riches d'une inconscience qui n'a plus d'égale en Europe; il faut que ce peuple capable de tout parfois comme les enfants cruels et qui dort le reste du temps dans une affreuse impuissance, il faut pourtant qu'il soit le seul peuple d'Europe qui ait encore un Dieu* (porque es necesario que haya un pueblo ruso en pañales; hace falta que estos esclavos políticos sean admirables por su libertad moral; es preciso que esos brutos en su infierno de borracheras y masacres tengan, sin embargo, la riqueza de una inconsciencia que no tiene igual en Europa; hace falta que este pueblo capaz de todo algunas veces como los niños crueles, y que duerme el resto del tiempo en una atemorizada impotencia, es necesario, no obstante, que sea el único pueblo de Europa que aún tenga un Dios). A la vez puede leerse *À L'ÉCOLE DES TYRANS* (en la escuela de los tiranos), tras lo que se ven imágenes de *Shchedrovo leto* y los rótulos *VERTIGE DE L'HISTOIRE* (Vértigo de la historia) y *ODYSSÉE DE L'UTOPIE* (Odisea de la utopía); siguen imágenes de *Zoia* a las que acompañan otras significativas indicaciones: *DOULEUR DE LA RÉVOLUTION* (dolor de la revolución) y *CROISSADE SANS CROIX* (cruzada sin cruz).

Al tiempo que se ven imágenes televisivas de un herido, Godard vuelve sobre el texto de Benjamin¹³³⁸ que ya ha citado en el 2B, así lee: *Pour l'amour de quel lever de rideau, nous dépouillons-nous de nos rêves, comment osons-nous au réveil les porter à la lumière...* (Por amor a qué levantar la cortina, nos despojamos de nuestros sueños, cómo osamos al despertar llevarlos a la luz). A partir del título *HISTOIRE(S) DU CINÉMA* se derivan distintos rótulos destacando *TOI*, apelando al espectador a implicarse, a ejercer su sentido crítico, y prosigue: *dans la lumière chacun de nous porte autour de soi les rêves invisibles, la musique nous élève a tous jusqu'à ce trait de lumière...* (en la luz cada uno lleva a su alrededor los sueños invisibles, la música nos eleva a todos hasta ese rastro de luz). Unas palabras que si bien se refieren al baile, correspondiéndose con las imágenes que muestra de *I fidanzati*, suponen también una evocación del cine, de su relación con los sueños y la luz. La cita se completa con: *tu sais qui jaillit sous le rideau, quand un orchestre accorde ses violons la danse commence, alors nos mains glissent et se séparent, nos regards s'abîment les uns dans les autres, nos corps s'effleurent avec précaution, chacun évite de réveiller l'autre du rêve, de lui faire regagner l'obscurité, quitter la nuit de la nuit qui n'est pas le jour comme nous nous aimons* (tú sabes que brota tras la cortina, cuando una orquesta afina sus violines el baile comienza, entonces nuestras manos se deslizan y se separan, nuestras miradas se abisman las unas en las otras, nuestros cuerpos se rozan con precaución, cada uno evita despertar al otro del sueño, hacerle recuperar la oscuridad, dejar la noche de la noche, que no es el día cuando nos amamos).

¹³³⁸ Se trata de *El baile*, tercero de los textos que integran *La Metafísica de la juventud*; véase Benjamin, W. (2000), "The Ball" (1913-14), en *Selected Writings. Volume I: 1913-1926, op. cit.*, pp. 16-17.

Se lee el título del capítulo *LES SIGNES PARMI NOUS* y comienza a oírse una cita de Manoel de Oliveira que ya incluyera Godard en *For Ever Mozart*, film del que se ven imágenes; dice así: *c'est d'ailleurs ce que j'aime en général au cinéma, une saturation de signes magnifiques qui baignent dans la lumière de leur absence d'explication*¹³³⁹ (por otra parte, lo que en general amo del cine es una saturación de signos magníficos bañados en la luz de su ausencia de explicación). Una visión poética que contrasta con la que puede leerse tras ver al hombre de la recurrente imagen de *Fängelse: L'HOMME EST UN ANIMAL QUI TRAHIT ET L'HISTOIRE EST LE FILM DE SA TRAHISON* (El hombre es un animal que traiciona y la historia es el film de su traición). Al tiempo que aparecen los rótulos se ve un fragmento de *JLG / JLG* en que Godard reflexiona en voz alta mientras escribe: *cela ne se dit pas, cela s'écrit, Flaubert, non, Pouchkine, Flaubert, Dostoyevski... cela s'écrit: Flaubert, Dostoyevski; cela se compose: Gershwin, Mozart; cela se peint: Cézanne, Vermeer; cela s'enregistre: Antonioni, Vigo*¹³⁴⁰ (eso no se dice, se escribe, Flaubert, no, Pushkin, Flaubert, Dostoyevski... eso se escribe: Flaubert, Dostoyevski; eso se compone: Gershwin, Mozart; eso se pinta: Cézanne, Vermeer; eso se filma: Antonioni, Vigo).

La pantalla queda en negro sólo iluminada por los faros de un coche, quizá alguien que llega. De esta manera se inicia una serie en que a través de rótulos, acompañados de imágenes a modo de ilustración, cuenta un relato del escritor suizo Ferdinand Ramuz que Godard considera metáfora de lo sucedido con el cine. Comienza así: *IL Y AVAIT UN ROMAN DE RAMUZ QUI RACONTAIT QU'UN JOUR UN COLPORTEUR ARRIVA DANS UN VILLAGE AU BORDE DU RHÔNE* (Había una novela de Ramuz que contaba que un día un vendedor ambulante llegó a un pueblo a las orillas del Ródano); algo de lo que da idea con las imágenes del joven de *King Lear*, primero saliendo de un sembrado y después a la orilla del mar. Sigue los pasos de este vendedor: *ET QU'IL DEVINT AMI DE TOUT LE MONDE PARCE QU'IL SAVAIT RACONTER MILLE ET UNE HISTOIRES* (y se hizo amigo de todos el mundo porque sabía contar mil y una historias); amigo de todos como pudiera ser Fernandel en esas imágenes de *Angèle*. Sucedió que: *ET VOILÀ QU'UN ORAGE ÉCLATE ET DURE JOURS ET JOURS* (en esto que estalla una tormenta y dura días y días); una tormenta terrible como la que se ve en alta mar de *U samogo sinego morja*. Es durante la tempestad que: *ALORS LE COLPORTEUR RACONTE QUE C'EST LA FIN DU MONDE* (entonces el buhonero cuenta que es el fin del mundo); repite insistente ese “que es el fin del mundo” mientras se escucha la música de *Psycho* y se ve a Vera Miles aterrorizada; pero es también otro “fin del mundo”, la imagen de archivo de la muchacha en el tren a punto de ser deportada, el vagón que se cierra para emprender el camino del infierno. Sin embargo, acabó por amainar: *MAIS LE SOLEIL REVIENT ENFIN ET LES HABITANTS DU VILLAGE CHASSENT LE PAUVRE COLPORTEUR* (pero el sol vuelve finalmente y los habitantes del pueblo expulsan al pobre vendedor); un sol como el de *Je vous salue Marie*, y esa expulsión figurada por el tiroteo final de *Rio Bravo*. Triste destino el del buhonero que por hablar de la desgracia, una vez que aparentemente se ha vuelto la calma, es expulsado; es en este sentido el paralelo con el

¹³³⁹ Esta frase del director portugués proviene de un encuentro entre Oliveira y Godard organizado por *Libération* con motivo del estreno simultáneo en París de *Vale Abraão* y *Hélas pour moi* en septiembre de 1993. Véase “Godard et Oliveira sortent ensemble”, en Godard, J.-L. (1998), *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard. Tome 2, op. cit.*, p. 270.

¹³⁴⁰ Esto se inserta en la disertación que hace Godard marcando las diferencias entre arte y cultura, dice así: “Está la cultura, que es la regla; está la excepción, que es el arte, que forma parte del arte”; y continúa con: “todos dicen la regla, nadie dice la excepción... la excepción no se dice...”. Véase Godard, Jean-Luc, 1996, *JLG/JLG*, París, P.O.L., pp. 16-20.

cine, en relación con lo que anteriormente se ha planteado de que el cine en parte había anunciado la guerra y el horror, y no se quiso ver, de tal modo que se lee: *CE COLPORTEUR C'ÉTAIT LE CINÉMA* (ese buhonero era el cine). Mientras se repite el rótulo, sale una imagen de *La Nuit du carrefour* en la que apagan los faros de un coche y todo queda a oscuras, una cierta desolación tras esa expulsión que subraya reiterando *C'ÉTAIT* (era).

Seguidamente, quizá como ejemplo de ese no tomar en serio el cine, va a referirse a la negativa crítica que Sartre hizo de *Citizen Kane*. Introduce el fragmento de este film del fracaso como cantante de Susan Alexander, y también se ve a Sartre, en un conocido retrato de Cartier-Bresson, y haciendo declaraciones en contra de Welles a los periodistas, leyéndose en rótulos algunas frases de su artículo sobre el film en *L'Écran Française: CITIZEN KANE N'EST PAS POUR NOUS UN EXEMPLE À SUIVRE / ORSON WELLES SE MOQUE DE L'HISTOIRE*¹³⁴¹ (*Citizen Kane* no es para nosotros un ejemplo a seguir / Orson Welles se burla de la historia). En medio se intercala una imagen de las brujas de *Macbeth*, parece que Godard aludiera con ello a una capacidad visionaria del cine, en este caso el de Welles, pese a otras descalificaciones. Para cerrar la serie, de Sartre se pasa por un fundido a una imagen de *La Belle et la Bête*.

Se repite el rótulo *C'ÉTAIT* y mientras se ven imágenes de *The Searchers* y *Splendor in the Grass*, se escucha recordar a Godard las reflexiones de varios autores acerca de la historia: *mais l'histoire, au fond qu'est-ce que c'est; tout au fond, Malraux, nous sentions tous que l'enjeu appartenait à un domaine plus obscur que le domaine politique; Braudel, qu'on mesure la foule de ceux qui nient leur misère, le nombre de ces coeurs qui veulent être eux-mêmes, vivre de leur vie malgré tout, comme si notre vie était à nous, hélas, à notre disposition...* (mas la historia, qué es en el fondo; en el fondo, Malraux, todos sentimos que la cuestión pertenecía a un dominio más oscuro que el dominio político; Braudel, que se mida la locura de aquellos que niegan su miseria, el número de corazones que quieren ser ellos mismos, vivir de su vida pese a todo, como si nuestra vida fuera nuestra, desgraciadamente, a nuestra disposición). Se ven imágenes de *Viaggio in Italia*, de la pareja desenterrada en las excavaciones, un pasado que hacía replantearse el propio presente, subrayando esta cita con los rótulos *UN VOYAGE EN ITALIE* (Un viaje en Italia). Al tiempo, prosigue con: *et cet enfoiré de Cioran, rien de ce que nous savons ne reste sans expiation, nous payons chèrement, tôt ou tard, n'importe quel courage de la pensée ou indiscrétion de l'esprit* (y ese salido de Cioran, nada de lo que sabemos queda sin expiación, pagamos caro, más pronto o más tarde, no importa qué valentía del pensamiento o indiscreción del espíritu)¹³⁴². Junto a una imagen de *Hélas pour moi*, termina con: *et le jeune Péguy, ah, l'histoire, une sombre fidélité pour les choses tombées*¹³⁴³ (y el joven Péguy, ah, la historia, una sombría fidelidad por las cosas caídas).

¹³⁴¹ Sartre, Jean-Paul, "Citizen Kane", *L'Écran Français*, 1-Ago-1945; está recogido en Leenhardt, Roger, 1986, *Chroniques du cinéma*, París, ed. de l'Étoile, pp. 113-116. En las siguientes páginas puede leerse la "contra-crítica" de Leenhardt defendiendo *Citizen Kane* de los ataques de Sartre.

¹³⁴² En este sentido decía Cioran: "El conocimiento de uno mismo se paga siempre demasiado caro, como, por otra parte, todo conocimiento, y si el hombre llegara a alcanzar el fondo de éste, apenas se dignaría a seguir viviendo. En un universo explicado sólo la locura tendría sentido". Cioran, Émile Michel, 1993, *La caída en el tiempo*, Barcelona, Tusquets. [ed. or., *Chute dans le temps*, París, Gallimard, 1964]

¹³⁴³ Véase Péguy, Charles, 1956, *Clio. Dialogue de l'Histoire et de l'âme païenne* (1909), en *Oeuvres en prose (1909-1914)*, París, Gallimard, p. 95.

A partir de aquí se centra en Péguy y su obra *Clio*¹³⁴⁴; escrita en forma de diálogo, en el que intervienen la musa de la Historia y el propio Péguy, en ella medita sobre el hecho de hacer historia, los valores de ésta, las diferencias entre historia y memoria, etc. Con una canción italiana de fondo presenta esta obra, poniendo en sobreimpresión un fragmento de la portada del libro en la edición de Gallimard a distintas imágenes de mujeres, ya sean de archivo, de films como *Les Dernières vacances*, *Die Büchse der Pandora*, y *Raduga*, o de la pintura, como la Santa Inés de La Tour. Será Anne-Marie Miéville la que lea los distintos fragmentos, dando su voz a la musa que dice: *voyez-vous, Péguy, dit-elle, aujourd'hui ils en appellent au jugement de l'histoire, c'est l'appel moderne, c'est le jugement moderne, pauvres amis, ils me prennent pour le juge et je ne suis que la demoiselle de l'enregistrement* (ved, Péguy, dice ella, hoy en día apelan al juicio de la historia, es la apelación moderna, es el juicio moderno, pobres amigos, me toman por el juez y no soy más que la señorita de registro). En tanto, destaca en rótulos la frase: *QUI VEUT SE SOUVENIR DOIT SE CONFIER À L'OUBLI AU RISQUE DE L'OUBLI ABSOLU ET CE BEAU HASARD QUE DEVIENT LE SOUVENIR* (Quien quiere recordar debe confiarse al olvido a riesgo del olvido absoluto y ese bello azar que deviene el recuerdo), dada la imposibilidad de una memoria absoluta, que representaría el anhelo de inmortalidad de esa estatua de un faraón¹³⁴⁵, sólo queda aceptar la dialéctica con el olvido, pese al peligro del vacío, a fin de que surja el recuerdo como un frágil milagro. Continúa con la imagen de una joven con la marca de la estrella de David en su ropa, que se superpone alternadamente a la de una mujer levantando un fusil y a un dibujo de Rembrandt¹³⁴⁶ de una mujer ejecutada; a la vez se escucha: *on nous a dressé un appareil, dit-elle, nous vivons dans un système où on peut tout faire excepté l'histoire de ce qui se fait, où on peut tout achever excepté l'histoire de cet achèvement* (nos han erigido una maquinaria, dice ella, vivimos en un sistema en el que se puede hacer todo, excepto la historia de aquello que se hace, en el que se puede llevar todo a cabo excepto la historia de ese acabamiento). Se lamenta aquí, como también hará más adelante, de la imposibilidad real de hacer historia.

Hace un interludio en el que introduce el fragmento de *King Lear* en que se recordaba la siguiente cita de Reverdy: *une image n'est pas forte parce qu'elle est brutale ou fantastique, mais parce que l'association des idées est lointaine et juste*¹³⁴⁷ (una imagen no es fuerte porque ella es brutal o fantástica, sino porque la asociación de ideas es lejana y justa); una frase que, junto a la que seguidamente citará de Bresson, parece regir el montaje en Godard basado en el contraste y la diferenciación. Mientras, se lee en rótulos: *HISTOIRE(S) DU CINÉMA / DE L'AUTRE CINÉMA / QUI DEVINT AMI DU MONDE ENTIER* (Historia(s) del cine, del otro cine, que se hizo amigo del mundo entero), y con una sobreimpresión consigue dar la sensación de que se ve el interior de una sala de cine en que se proyectara *Madame de*, lo que se subraya con el rótulo *MADAME DE*¹³⁴⁸; la elegancia de Ophüls choca con la siguiente sobreimpresión, sobre el exterior de un cine, detalles de la *Tentación de San Antonio* de El Bosco¹³⁴⁹.

¹³⁴⁴ Véase Péguy, C. (1956), *Clio* (1909), *op. cit.*, pp. 93-308.

¹³⁴⁵ El faraón Zoser, Sakkara, 2800-2700 a. C., Museo de El Cairo.

¹³⁴⁶ Rembrandt van Rijn, *Mujer colgada de la horca* (h. 1664), dibujo, Nueva York, Metropolitan.

¹³⁴⁷ Reverdy, Pierre, 1975, "L'image" (publicado en *Nord-Sud*, 13-marzo-1918), recogido en *Nord-Sud, Self-Defense et autres écrits sur l'art et la poésie (1917-1926)*, París, Flammarion, p. 75.

¹³⁴⁸ Título de un film de Max Ophüls (1953).

¹³⁴⁹ Hieronymus Bosch, *Tentaciones de San Antonio* - lateral izquierdo (1505-1506), 131.5x53 óleo sobre tabla, Lisboa, Museo Nacional de Arte Antigo.

Retoma el texto de Péguy: *on m'a donné un nom, l'histoire, et un prénom, Clío; qu'eût-ce été s'il ne se fût point agi d'un texte mais d'un mouvement même, d'un idée de réalité de vie, et vous savez que n'aime pourtant pas abuser de ces mots* (se me ha dado un apellido, la historia, y un nombre, Clío; qué es esto si no se hace balance de un texto sino que se trata de un movimiento mismo, de una idea de realidad de vida, y sabéis que no me gusta sin embargo abusar de esas palabras). Mientras se puede leer la primera parte de un aforismo de Bresson, *RAPPROCHER LES CHOSES QUI N'ONT ENCORE JAMAIS ÉTÉ RAPPROCHÉES* (acercar las cosas que todavía no han sido nunca acercadas), al que parece obedecer al momento, mostrando seguidos a Stroheim, un retrato de Bacon¹³⁵⁰ y una imagen de Buster Keaton, y ese acercarse también lo representa con la pareja protagonista de *His Girl Friday* hablando por teléfono.

Aparece la imagen de una mesa de montaje, un montaje manual, tal y como lo concibe Godard; y es entonces cuando se lee el aforismo al completo: *RAPPROCHER LES CHOSES QUI N'ONT ENCORE JAMAIS ÉTÉ RAPPROCHÉES ET NE SEMBLAIENT PAS DISPOSÉES À L'ÊTRE* (acercar las cosas que todavía no han sido nunca acercadas y que no parecían predispuestas a serlo)¹³⁵¹. Al tiempo se escucha un fragmento sacado del *King Lear* de Godard: *handling in both hands the present, the future and the past...* Una frase en consonancia con imágenes de alguien que hace un montaje manual, controlando así su creación con las manos. Se lee *LES SIGNES PARMI NOUS* y quizá esos signos serán de resurrección dado que se ve la versión del *Cristo en el limbo* de Cézanne¹³⁵². Procedente también de la banda de sonido de *King Lear* se oye la respuesta de Cordelia: *I would say nothing...* Tras lo que se escucha que al viejo Lear, que totalmente perdido pregunta dónde se encuentra, le contestan: *In your own kingdom, Sir...* Esto en el contexto de las *Histoire(s)* podría traducirse en que Godard tampoco diría nada, no habría palabras para su amor por el cine, y ese reino en el que ya no sabe si está no sería sino el territorio del cine.

Vuelve Clío con sus problemas: *s'il se fût bien agi encore d'un texte mais s'il ne se fût point agi de déterminer des textes sur un mot mais sur une idée, par exemple, ou sur une intention, sur un mouvement, sur un usage, ou sur une parenté* (si se tratara todavía de un texto, pero si no se trata de determinar los textos sobre una palabra sino sobre una idea, por ejemplo, o sobre una intención, sobre un movimiento, sobre un uso, o sobre un parentesco); ese texto pasa a ser el de una página de *L'Image* de Beckett, que sale nuevamente y sobre la que se ve una imagen del movimiento de las masas.

Introduce aquí una interesante confrontación. Comienza con imágenes de *Ici et Ailleurs* al tiempo que, procedente de este film, se escucha a la niña palestina que en las ruinas de su población recitaba el poema de Mahmoud Darwich *Yo resistiré*, y se vuelve sobre el aforismo antes citado: *RAPPROCHER LES CHOSES QUI NE SEMBLANT PAS DISPOSÉES À L'ÊTRE* (Acercar las cosas que no parecen dispuestas a serlo). A continuación, una fotografía de Eisenstein en su mesa de montaje a la que sobrepone la imagen del celuloide entre las bobinas, y sobre esto se lee *ISRAEL / ISMAEL*; un sencillo cambio de letra que sirve para significar el conflicto entre árabes y

¹³⁵⁰ Francis Bacon, tríptico *Tres estudios de Lucien Freud* (1969), 198x147.5 cada panel, óleo sobre lienzo, Roma, colección particular.

¹³⁵¹ Bresson, R. (1997), *Notas sobre el cinematógrafo* (1975), *op. cit.*, p. 43.

¹³⁵² Paul Cézanne, *Cristo en el limbo* (1867), 170x97 óleo sobre lienzo, colección privada.

Este cuadro que no es sino la relectura de Cézanne de un maestro del pasado, Sebastiano del Piombo, estaría en la línea del proyecto de Godard.

judíos, realizado a la vez que recuerda al gran maestro y promotor del montaje (sin olvidar tampoco el origen judío del propio Eisenstein). Se lee *C'ÉTAIT* y después *JE NE MABUSE* (si no me equivoco)¹³⁵³ viéndose al Doctor Mabuse, sobre el que se va a leer *ALLEMAND* y seguidamente *JUIF*, tras lo que aparece el Cristo escarnecido de Grünewald¹³⁵⁴. En cierto modo desde el arte se preludia lo que sigue: el Doctor Mabuse de los filmes de Fritz Lang era un personaje que estaba relacionado con el ascenso del fascismo, y ese expolio no deja de ser la visión de un pintor alemán de un judío martirizado. De aquí se pasa a las espeluznantes imágenes de dos soldados arrastrando un cadáver en un campo de concentración; sobre los soldados se lee *ALLEMAND*, y sobre el cadáver, primeramente *JUIF* y después *MUSULMAN*¹³⁵⁵. Contraposición de palabras para evocar el horror a la vez que se escucha la frase de Hegel: *lorsque la philosophie peint dans la grisaille, une manifestation de la vie achève de vieillir, on ne peut pas la rajeunir avec du gris sur du gris, seulement la connaître* (cuando la filosofía pinta en la grisalla, una manifestación de la vida termina de envejecer, no podemos rejuvenecerla con el gris sobre el gris, solamente conocerla). Se termina la serie con los rótulos *L'ESPÈCE HUMAINE / N'EST CE PAS?* (La especie humana, ¿no?), aludiendo al libro de Robert Antelme¹³⁵⁶.

Se ven imágenes de *Allemagne Neuf Zéro* y va diciendo Godard distintos nombres femeninos que se relacionan con la idea de resistencia; el primero, *Marguerite*, por Marguerite Duras¹³⁵⁷, durante la guerra esposa de Antelme, con el que entró en la Resistencia; otros recuerdan a mujeres que sufrieron la experiencia de los campos de concentración y lucharon por tratar de dar testimonio de ello, así *Germaine*, recordando a Germaine Tillion¹³⁵⁸, *Margarete* por Margarete Buber-Neumann¹³⁵⁹, y *Milena* por

¹³⁵³ Juego de palabras consistente en utilizar la transcripción fonética de la expresión "*si je ne m'abuse*" (si no me equivoco) de modo que pasa a escribirse como el nombre del personaje de los filmes de Fritz Lang.

¹³⁵⁴ Matthias Grünewald, *El expolio* (h. 1503), 109x73.5 óleo sobre tabla, Munich, Alte Pinakothek.

¹³⁵⁵ Con el término "musulmán" se designaba a los prisioneros de los campos de exterminio que llegaban a un estado terminal; así lo explicaba Primo Levi: "Su vida es breve pero su número es desmesurado; son ellos, los 'Muselmänner', los hundidos, los cimientos del campo, ellos, la masa anónima, continuamente renovada y siempre idéntica, de no hombres que marchan y trabajan en silencio, apagada en ellos la llama divina, demasiado vacíos ya para sufrir verdaderamente. Se duda de llamarlos vivos: se duda en llamar muerte a su muerte, ante la que no temen porque están demasiado cansados para comprenderla... Si pudiera encerrar todo el mal de nuestro tiempo en una imagen, escogería esta imagen, que me resulta familiar: un hombre demacrado, con la cabeza inclinada y las espaldas encorvadas, en cuya cara y en cuyos ojos no se puede leer ni una huella de pensamiento." Levi, Primo, 2002, *Si esto es un hombre*, Barcelona, Muchnik editores, pp. 154-155. [ed. or., *Se questo è un uomo*, Turín, Einaudi, 1958]

¹³⁵⁶ Libro que escribió Antelme recogiendo su experiencia en distintos campos de concentración, y cuyo título responde a una de sus reflexiones: "Si entre los SS y nosotros... no podemos percibir ninguna diferencia sustancial frente a la naturaleza y frente a la muerte, nos vemos obligados a decir que sólo hay una especie humana. Que todo lo que enmascara esta unidad en el mundo, todo lo que conduce a los seres a una situación de explotación, de esclavitud, lo que implicaría de por sí la existencia de la variedad de las especies, es una falsedad y una locura; y que nosotros tenemos aquí la prueba de ello, y la prueba más irrefutable, ya que la peor de las víctimas no puede sino constatar que, en su peor acción, el poder del verdugo tan sólo puede ser un poder más del hombre: el poder de matar. Él puede matar a un hombre, pero no puede transformarlo en algo distinto..." Antelme, Robert, 2001, *La especie humana*, Madrid, Arena libros, p. 226. [ed. or., *L'Espèce humaine*, París, Gallimard, 1957]

¹³⁵⁷ Marguerite Duras (1914-1996), la escritora francesa entró en 1943 en la Resistencia francesa junto a Robert Antelme, que sería deportado; de todo este periodo daría cuenta en *La Douleur*. Por otra parte, también sería una resistente en tanto que artista, ya que sus novelas y sus películas obedecen a un depurado estilo, con un rigor por encima de las modas.

¹³⁵⁸ Germaine Tillion (n. 1907), etnóloga francesa, se unió muy pronto a la Resistencia, siendo arrestada y deportada a Ravensbrück. Superviviente de los campos, tras la guerra, no dejaría de contar su experiencia, además de ser una de las primeras personas en denunciar los gulags soviéticos y la tortura en Argelia.

Milena Jesenská¹³⁶⁰. Tras esto, apela a *Djamila*, personaje de *For Ever Mozart*, que sale en imagen mientras dice: *je n'ai pas pensé à la mort, il n'y a pas de mort, il y a seulement qui vais mourir* (no he pensado en la muerte, no hay muerte, sólo es que voy a morir).

Retorna a la larga cita de *Clio* para remarcar lo fácil que es refugiarse en un texto: *rien n'est aussi commode qu'un texte et rien n'est aussi commode qu'un mot dans un texte; nous n'avions que du livre à mettre dans du livre, que serait-ce quand il faut dans un livre mettre de la réalité, et au deuxième degré, quand il faut dans la réalité mettre de la réalité* (nada es tan cómodo como un texto, y nada es tan cómodo como una palabra en un texto; no tenemos más que libros que meter en libros, qué pasará cuando haga falta meter la realidad en un libro, y en segundo grado, cuando haga falta meter realidad en la realidad). Un texto para leer tranquilamente como la mujer del dibujo, o el del libro que superpone bajo la Venus de Botticelli¹³⁶¹, y en cambio la sorpresa del gato de los dibujos animados al hablar de la realidad.

Aprovecha aquí para hacer un homenaje a André Bazin partiendo de su manera de entender la relación entre cine y realidad. Al tiempo que muestra varias fotografías del crítico, recuerda el título de uno de sus artículos -*MONTAGE INTERDIT* (montaje prohibido)¹³⁶²- o su idea de que el cine había de ser *LA ROBE SANS COUTURE DE LA RÉALITÉ* (el vestido sin costuras de la realidad). Aquí citado parece venir a decir que el cine sí que estaba dotado para captar esa realidad, para salvar eso que le resulta imposible a la musa, recoger la historia de aquello que sucede.

Realidad inapelable que llega siempre, dice la musa, como cae la tarde y se acaban las vacaciones, (lo que podría relacionarse con *Les Dernières Vacances*¹³⁶³ film citado en este mismo capítulo), viéndose entonces una imagen de *Nadja à Paris*, cortometraje de Eric Rohmer, al que se puede considerar como un director de filiación baziniana. Una realidad inabarcable que desborda la tarea de la historia: *il me faut une journée pour faire l'histoire d'un seconde; il me faut une année pour faire l'histoire d'un minute; il me faut une vie pour faire l'histoire d'une heure; il me faut une éternité pour faire l'histoire d'un jour; on peut tout faire excepté l'histoire de ce que l'on fait* (me hace falta una jornada par hacer la historia de un segundo; me hace falta un año para hacer la historia de un minuto; me hace falta una vida para hacer la historia de un día; se puede hacer todo excepto la historia de aquello que hacemos). El intento de aprehender esa realidad lo representaría la imagen del documentalista Santiago Álvarez con su cámara; el instante sería el que capta la fotografía, en este caso la del Ché muerto, a la que sigue

¹³⁵⁹ Margaret Buber-Neumann (1901-1988), tras un matrimonio fallido con uno de los hijos del filósofo Martin Buber, se une al líder comunista Heinz Neumann con el que tiene que huir a la URSS en 1933. Tras vivir en Moscú unos años en buena posición, él es arrestado en 1937 y ella meses después, siendo deportada a un campo de trabajo en Siberia, hasta que por el pacto germano-soviético fue transferida a los nazis y pasó a Ravensbrück, donde conocería a Milena Jesenská. Una vez liberado el campo escribió en su memoria *Milena –La amiga de Kafka*, y otros libros relatando su experiencia entre dos dictadores.

¹³⁶⁰ Milena Jesenská (1896-1944) conocida por su relación con Kafka, trabajó como periodista y durante los años treinta colaboró con el partido comunista del que fue expulsada. Ante la ocupación nazi, participó en la resistencia checa. Detenida y deportada a Ravensbrück, mantuvo un espíritu combativo, e insistió en que al salir había que contar lo que pasaba, pero su frágil salud no aguantó hasta la liberación.

¹³⁶¹ Sandro Botticelli, *El Nacimiento de Venus* (h. 1485), 172.5x278.5 temple sobre tela, Florencia, Uffizi.

¹³⁶² Véase Bazin, A. (2000), “Montaje prohibido”, en *¿Qué es el cine?* (1958), *op. cit.*, pp. 67-80.

¹³⁶³ Bazin escribió una crítica de este film de Roger Leenhardt; en ella, Bazin destacaba que hubiera sido capaz de captar aspectos inaprensibles de la vida de dos adolescentes. Véase Bazin, A. (2000), “Les dernières vacances” (1948), en *¿Qué es el cine?*, *op. cit.*, pp. 233-241.

una imagen del Ché vivo. La pregunta de qué hacer con todo lo que sucede, parece figurarse con el grabado de una madre protegiendo a sus hijos. Y, finalmente, coincidiendo con el momento en que señala la imposibilidad de hacer historia aparece el cuadro de Goya *El Tiempo, la Verdad y la Historia*¹³⁶⁴ y se lee *DE LA RÉALITÉ*, quedando así asociados estos elementos, a lo que se uniría el cine representado por la imagen de la silueta de un cámara en una grúa procedente de *Passion*.

Se lee *CINÉMA HISTOIRE(S)*, y con un *MOI / TOI* pasa a hacer Godard una declaración personal: *le privilège est pour moi de filmer et de vivre en France en tant qu'artiste, rien de tel qu'un pays qui descend chaque jour d'un degré dans la voie de son inexorable déclin* (mi privilegio es el de filmar y vivir en Francia en tanto que artista, nada como un país que cada día baja un grado en la vía de su inexorable declinar); en tanto, unas imágenes que parecen aludir a la ceguera de quienes no quieren ver tal proceso de decadencia. Tras el rótulo *LES SIGNES PARMI NOUS* una imagen de las manos de Godard se funde con la de su rostro, mientras se oye: *rien de mieux qu'une contrée toujours plus provinciale, dirigée par les équipes tournantes des mêmes incapables, malhonnêtes et tous corrompus de leur soutien à un régime de total et permanente corruption* (nada mejor que una comarca siempre más provinciana, dirigida por equipos rotativos de los mismos incapaces, deshonestos y todos corrompidos por su apoyo a un régimen de total y permanente corrupción). Van apareciendo imágenes de manos de distintas películas como *Un chien andalou*, *In a Lonely Place*, o la comunión de la santa de *Le Procès de Jeanne d'Arc*, entre ellas se lee *DE L'AUTRE CINÉMA*, mientras prosigue esta amarga crítica: *quoi de préférable à ce logement sur une terre où la justice s'apparente au pire bazar, quel artiste ne rêverait pas d'une telle nation...* (qué más preferible que este alojamiento sobre una tierra donde la justicia está emparentada con el peor bazar; qué artista no soñaría con tal nación, la cuarta potencia nos dicen, cuando lo desmiente dormido ante nuestra puerta esperando una moneda para hacer callar un poco los dolores de quien tiene hambre).

A continuación cita a Lamarche-Vadel, colocando su nombre en un rótulo antes de introducir el texto, que dice así: *oui, c'est de notre temps que je suis l'ennemi fuyant; oui, le totalitarisme du présent, tel qu'il s'applique mécaniquement, chaque jour plus oppressant au niveau planétaire...* (sí, es de nuestro tiempo que soy el enemigo huidizo; sí, el totalitarismo del presente, tal y como se aplica mecánicamente, cada día más oprimente a nivel planetario). En tanto se ha visto la imagen de un marinero encaramado a una estatua procedente de *Oktjabr*. Si las anteriores palabras bien podría suscribirlas Godard¹³⁶⁵, igualmente comparte lo que sigue: *parce que je tente dans mes compositions de montrer une oreille qui écoute le temps et tente aussi de le faire entendre et de surgir donc dans l'avenir la mort étant déjà comprise dans mon temps...* (porque yo intento en mis composiciones mostrar una oreja que escuche el tiempo y trato también de hacer que se escuche, y que surja entonces en el futuro la muerte estando ya incluida en mi tiempo). Se ve una foto de Guy Debord de joven y para terminar, un resumen de su postura: *je ne puis en effet qu'être l'ennemi fuyant de*

¹³⁶⁴ Francisco de Goya, *El Tiempo, la Verdad y la Historia* (1797), 42x32 óleo sobre lienzo, Boston, Museum of Fine Arts.

¹³⁶⁵ Se puede recordar por ejemplo lo que apuntaba Alain Bergala respecto al uso que hace de las citas: "En cada película o en cada entrevista, vuelve sobre algunas frases, como si nunca hubiera terminado con ellas. Esto es lo que yo llamo ralentizar el movimiento de la comunicación, que es una de las formas de resistencia más ejemplares hoy en día que se exige del cine y de las imágenes circular cada vez más rápido." Bergala, Alain, 1999, *Nul mieux que Godard*, París, Cahiers du Cinéma, p. 60.

notre temps puisque sa tâche vise justement l'abolition du temps où je ne vois pas dans cet état qu'un vie mérite d'être vécue (yo no puedo en efecto sino ser el enemigo huidizo de nuestro tiempo puesto que su tarea apunta precisamente a la abolición del tiempo, de donde yo no veo que en este estado una vida merezca ser vivida).

El rótulo *HOLLIS FRAMPTON* trae las reflexiones de este artista sobre el arte y el tiempo¹³⁶⁶. Con el fondo de una antigua batalla en los fotogramas de *Vendémiaire*, se oye: *quand un siècle se dissout lentement dans le siècle suivant, quelques individus transforment les moyens de survie anciens en moyens nouveaux, ce sont ces derniers que nous appelons art, la seule chose qui survit une époque telle quelle c'est la forme d'art qu'elle s'est créée, aucune activité ne deviendra un art avant que son époque ne soit terminée, ensuite cet art disparaîtra* (cuando un siglo se disuelve lentamente en el siglo siguiente, algunos individuos transforman los medios de supervivencia antiguos en medios nuevos, son estos últimos lo que llamamos arte, la única cosa que sobrevive a una época tal cual es la forma de arte que se ha creado, ninguna actividad se convertirá en arte antes de que su época haya terminado, en seguida este arte desaparecerá). En tanto, aparecen imágenes de *Vendémiaire*, y de *Wind Across the Everglades* de la que también se escucha un fragmento. Era ésta una película que hablaba del desencanto del sueño americano, y también hablan de desencanto las imágenes que siguen de la esposa desesperada apagando las luces de su casa en *Faces*.

La idea de una época que termina dejando una forma artística para el futuro coincide con la manera que tiene Godard de entender históricamente el cine. Un arte que desaparecerá, como lo hizo el vodevil, como parece reflejar la escena de la actuación de unos otoñales Charles Chaplin y Buster Keaton en *Limelight*. Pero este arte, el cine, que habrá de expirar dio vida a un siglo, tal y como dice: *c'est ainsi que l'art du dix-neuvième, le cinéma, fit exister le vingtième qui par lui-même exista peu* (es así que el arte del diecinueve, el cine, hizo existir el veinte que por sí mismo existió poco). Queda, pues, el siglo XX como sueño puesto en escena por el cine, y de ello pueden ser una muestra esas imágenes de *Padanie Berlina* que representan la llegada del Ejército Rojo a Berlín.

Señalando a su autor con un rótulo, introduce una reflexión de Rimbaud: *les hommes et les femmes croyaient aux prophètes, maintenant on croit à l'homme d'état* (los hombres y las mujeres creían en los profetas, ahora se cree en el hombre de estado); siendo representada la figura de estado por De Gaulle en una imagen de la Liberación a la que superpone la fotografía del joven Rimbaud¹³⁶⁷. Siguiendo este hilo pasa a la idea de Georges Bataille de confrontar la imagen del estado a la del ser amado, que expresara en obras como *El azul del cielo* o *La experiencia interior*, así se escucha: *rien n'est plus contraire à l'image de l'être aimé que celle de l'état, dont la raison s'oppose à la valeur souveraine de l'amour; l'état n'a nullement ou il a perdu le pouvoir d'embrasser devant nous la totalité du monde, cette totalité de l'univers donnée en même temps au dehors dans l'être aimé, comme un objet au dedans dans l'amant comme sujet* (nada es más contrario a la imagen del ser amado que la del estado, cuya razón se opone al valor soberano del amor; el estado no ha tenido en modo alguno o ha perdido el poder de abrazar ante nosotros a la totalidad del mundo, esta totalidad del universo que se da al mismo tiempo fuera en el ser amado, como un objeto al interior del amante como

¹³⁶⁶ Véase Frampton, Hollis, "Notes et hypothèses à partir d'un lieu commun", *Trafic* n° 21, primavera 1997, pp. 134-135.

¹³⁶⁷ Se trata de las imágenes del general De Gaulle en Bayeux el 14-Jun-1944 (las mismas que salen en el 1A), y la conocida fotografía de Rimbaud es la tomada por Étienne Carjat en 1872.

sujeto). Mientras, el arte de Picasso¹³⁶⁸ sirve para dar una representación del estado mediante un dibujo de Stalin, y una idea del amor que abraza a la humanidad con una de sus litografías.

Según indica el rótulo, prosigue con un fragmento, levemente arreglado, de Maurice Blanchot¹³⁶⁹. Se ve una de las pocas fotos que existen de este autor, ya anciano y muy delgado, que tiene una extraña similitud con la imagen que le sucede, la de *Nosferatu* en batín. Mientras lee Godard: *le cinéma ne craignait donc rien des autres, ni de lui-même; il n'était pas à l'abri du temps, il était l'abri du temps* (el cine no temía, pues, nada de los demás ni de sí mismo; no estaba al abrigo del tiempo, era el abrigo del tiempo). Aparecen unos coloridos burkas, imágenes con las que continúa: *oui, l'image est bonheur, mais près d'elle le néant séjourne et toute la puissance de l'image ne peut s'exprimer qu'en lui faisant appel... il faut peut-être ajouter encore, l'image, capable de nier le néant, est aussi le regard du néant sur nous; elle est légère, et il est immensément lourd, elle brille et il est cette épaisseur diffuse où rien ne se montre* (sí, la imagen es felicidad, pero cerca de ella reside la nada y todo el poder de la imagen no puede expresarse más que llamándola... quizá hay que añadir aún, la imagen, capaz de negar la nada, es también la mirada de la nada sobre nosotros; una es ligera y la otra inmensamente pesada, una brilla y la otra es el espesor difuso en que nada se muestra).

Una imagen cuya naturaleza es frágil, por ser ese límite con la nada, por su fugacidad, a lo que parece alude con la posterior frase de Emily Dickinson, cuyo nombre se lee sobre la pintura de Gabrielle Münter¹³⁷⁰ que capta la apacible serenidad de un momento, una pareja descansando en el campo. Cita Godard: *le plus éphémère des instants possède un illustre passé* (el más efímero de los instantes tiene un ilustre pasado), tras lo que se ve una bella imagen de *Das Kabinett des Doktor Caligari*, que bien podría remitir a algunas de las que aparecen después de *The Tragedy of Othello*.

Entrando ya en la conclusión se lee una vez más el título, *Histoire(s) du cinéma*, a lo que sigue el inmenso ojo tras la lupa del domador de pulgas de *Mr. Arkadin*, una posible indicación de tener los ojos bien abiertos, después de la que, el corte del ojo de *Un chien andalou*, parece hablar de un corte en la mirada; un corte que tiene su paralelo en la siguiente imagen del corte de un fotograma, una imagen referida al montaje tras la que se ve a Godard que queda con el rostro en sombra mientras se lee *LE JE NE SAIS QUOI ET LE PRESQUE RIEN*¹³⁷¹ (El no sé qué y el casi nada). En tanto se escucha la increíble dicción de Ezra Pound recitando algunos de sus versos: *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*¹³⁷² (Más el primero en

¹³⁶⁸ Pablo Picasso, *Retrato de Stalin*, dibujo publicado en *Les Lettres françaises* 12-mar.-1953; *Juventud*, 50x65 litografía (2º estado), póster para el Día de la amistad francoitaliana, Niza 13-20 ago. 1950.

¹³⁶⁹ Procede de un artículo publicado cuando salió el último de los volúmenes de la *Psychologie de l'Art* de Malraux; Godard lo que hace es cambiar la palabra “obra (de arte)” por “cine”. Véase Blanchot, Maurice, 1976, “El Museo, el Arte y el Tiempo” (1950), en *La risa de los dioses*, Madrid, Taurus, pp. 18-40. [ed. or., *L'Amitié*, París, Gallimard]

¹³⁷⁰ Gabriele Münter, *Jawlensky y Marianne von Werefkin* (1908-09), 32.7x44.5 óleo sobre cartón, Munich, Städtische Galerie im Lenbachhaus.

¹³⁷¹ Título de un libro de Jankélévitch en que partiendo del “no-sé-qué” y el “casi-nada” reflexionaba sobre el malestar y la inquietud que se sienten ante lo incompleto, lo indefinible, lo impreciso; un sentimiento causado por la actividad de reducción, explicación y control del conocimiento. (Véase Jankélévitch, Vladimir, 1957, *Le Je-ne-sais-quoi et le Presque rien*, París, P.U.F.).

¹³⁷² Véase Pound, Ezra, 2002, *Canto I* (1925), en *Cantares Completos*, tomo I, (traducción de José Vázquez Amaral), segunda edición, Madrid, Cátedra, pp. 122-123.

llegar fue Elpénor, Elpénor nuestro amigo/ Insepulto, lanzado sobre la tierra vasta/ Extremidades que abandonamos donde Circe/ Sin derramar lágrimas por él, sin amortajar su cuerpo, porque cosas urgentes nos llamaban). Terribles palabras para describir la aparición del amigo muerto, que no parecen sino referidas al cine, y que tienen su eco en las imágenes de los sombríos corredores del castillo de *The Tragedy of Othello* ante la inminente desgracia.

La significativa imagen de la rosa blanca de *Allemagne Neuf Zéro*¹³⁷³, una rosa viva sin cortar, como muestra de la perduración del espíritu de resistencia, aparece levemente teñida de amarillo; la rosa blanca símbolo de la resistencia y por tanto de carácter humano y mortal, logra así al final de este viaje el tinte amarillo de la eternidad que le daba Dante en la *Divina Comedia*¹³⁷⁴. Sobre ella se lee *USINE DE RÊVE*, y a un sueño se ha de referir la última de estas historias del cine. Cuenta Godard una breve invención sacada de un ensayo de Borges¹³⁷⁵, cuyo nombre se indica en un rótulo, dice así: *si un homme traversait le paradis en songe, qu'il reçut une fleur comme preuve de son passage, et qu'à son réveil il trouvât cette fleur dans ses mains, que dire alors...* (si un hombre atravesara el paraíso en sueños, y recibiera una flor como prueba de su pasaje, y al despertar encontrara esta flor en sus manos, qué decir entonces).

El hombre que atraviesa el paraíso va a quedar figurado por el *Estudio para un retrato de Van Gogh II* de Bacon¹³⁷⁶, imagen del artista en el camino que también parece figurar al buhonero del relato de Ramuz. Hay que señalar que si la cita de Borges no hace sino retomar un texto de Coleridge¹³⁷⁷, este cuadro es asimismo una relectura, la que Bacon hacía en 1957 de un cuadro de Van Gogh¹³⁷⁸. En ambos casos se trata de ejemplos en que autores más modernos al incluir en su trabajo referencias a obras de sus mayores, reinterpretándolas con su propio lenguaje, no sólo suponen una versión más de los maestros, sino que les rinden homenaje y conservan su recuerdo¹³⁷⁹; de este modo, a

¹³⁷³ Imagen que en aquel film se acompaña del sonido de una máquina de escribir, en recuerdo de los miles de octavillas que distribuyó el grupo alemán de resistencia antinazi "La Rosa Blanca". Dos de sus miembros, los jóvenes hermanos Hans y Sophie Scholl fueron detenidos y decapitados en enero de 1943.

¹³⁷⁴ Dante en el paraíso ve una deslumbrante rosa amarilla símbolo de la eternidad: "A lo amarillo de la rosa eterna,/ que se engrada y dilata y, con su aliento/ perfumado, al sol lo que no inverna,/ como al que quiere hablar y no halla acento,/ me llevó Beatriz..." Dante Alighieri, 1999, *Divina comedia*, (traducción de Ángel Crespo), Barcelona, Planeta, p. 615 (*Paradiso* XXX,124-128); sobre esta cuestión véase Lack, R.-F. (2004), "Sa voix", en M. Temple; J. S. Williams; M. Witt (eds.), *For Ever Godard, op. cit.*, p. 326.

¹³⁷⁵ Se trata de un texto de Coleridge que aparece en el ensayo de Borges *La flor de Coleridge*; véase Borges, Jorge Luis, 1980, *Nueva antología personal*, Barcelona, Bruguera, pp. 203-206 [ed. or., Buenos Aires, Emecé, 1968]. Dado que cita a Borges en este contexto, también podría relacionarse el que la rosa aparezca teñida de amarillo con una de las prosas de Borges, titulada precisamente *Una rosa amarilla*, en que habla de un célebre escritor en sus últimas horas, en un momento dice así: "Entonces ocurrió la revelación. Marino vio la rosa, como Adán pudo verla en el Paraíso, y sintió que ella estaba en su eternidad y no en sus palabras y que podemos mencionar o aludir pero no expresar y que los altos y soberbios volúmenes que formaban en un ángulo de la sala una penumbra de oro no eran (como su vanidad soñó) un espejo del mundo, sino una cosa más agregada al mundo." (Véase Borges, J. L. (1980), *Nueva antología personal* (1968), *op. cit.*, pp. 71-72). Este texto, sin duda, puede aplicarse al Godard poeta que está poniendo fin a esta su obra magna, *Histoire(s) du cinéma*.

¹³⁷⁶ Francis Bacon, *Estudio para un retrato de Van Gogh II* (1957), 118x142 óleo sobre lienzo, California, Colección Edwin Janss Thousaud Oaks.

¹³⁷⁷ Se trata del *Anima Poetae* de Coleridge, un texto que se publicó en 1895 y no parece que sea una casualidad que para terminar las *Histoire(s)* elija una referencia del mismo año del nacimiento del cine.

¹³⁷⁸ El cuadro de Van Gogh *El artista en el camino a Tarascón*, con el que el cuadro de Bacon guarda afinidades evidentes, fue destruido por el fuego en Magdeburgo en abril de 1945.

¹³⁷⁹ Sin llegar al extremo de la pintura de Bacon que tiene por referente una obra perdida, Godard también muestra en las *Histoire(s)* la relectura que Manet hacía con su *Cristo muerto y dos ángeles* (véase el 1B)

punto de concluir *Histoire(s) du cinéma*, relaciona su trabajo con obras de otros ámbitos semejantes en su planteamiento.

La música de Ketil Bjørnstad, *The Sea*, que viene sonando en este final, acompaña los últimos momentos en que la pintura de Bacon se alterna por un instante con esa rosa blanca-amarilla y una imagen de Godard, para que, finalmente ese desdibujado hombre deje paso por un lento fundido a Godard al que se le escucha responderse a sí mismo: *j'étais cet homme* (yo era ese hombre). El poeta que descendió a los infiernos termina su recorrido con el sosiego de unas notas al piano que hablan del mar¹³⁸⁰, un mar que acoge al artista, entrando así en resonancia este final con el de *Scénario du film Passion*, que terminaba con estas palabras de Godard: “*Tu peux inventer la mer, la page blanche, la plage. Tu peux inventer la mer, elle t’attend, tu es son enfant, tu peux tourner chez elle, elle tend les bras, tu peux tout lui dire... et voici la lumière.*” He aquí la luz, como ahora dirá “he aquí el cine” el hombre que ha atravesado la historia, las historias del cine, sus sueños y pesadillas, quedando en sus manos una rosa, la belleza de una obra como prueba de aquel paraíso, como memoria de aquel cine, como símbolo de la resistencia del arte a la uniformidad del olvido.

de diversos maestros antiguos (como referencias para este cuadro se señalan obras de Veronés, Ribalta y Andrea del Sarto) y la de Cézanne de Sebastiano del Piombo (*Cristo en el limbo* que sale en el 4B).

¹³⁸⁰ No puede entenderse como casual el que elija una pieza con referencia acuática, ya que los tres primeros capítulos terminan con imágenes relacionadas con el agua (en el 1A la imagen de *L’Atalante*, Jean Dasté desesperado bajo las aguas tratando de ver a su amada; en el 1B la imagen nocturna del mar de *Pandora and the Flying Dutchman*; en el 2A unas jóvenes son trasladadas en una barca) y asimismo su autorretrato *JLG/JLG* terminaba con una bella imagen junto al lago Lemán.

FILMOGRAFÍA

Presento aquí una filmografía sucinta de Jean-Luc Godard, limitándome a los títulos de sus trabajos. Para más detalles remito a la filmografía elaborada por Alain Bergala¹³⁸¹, o bien la biofilmografía propuesta por Jean-Louis Leutrat¹³⁸², o asimismo la filmografía ilustrada que abre el libro *For Ever Godard*¹³⁸³.

Aparece en negrita el título original, en cursiva el título si se ha estrenado en España, y si no, en letra normal el título más habitual o de televisión.

- 1954 **Opération béton** (Operación hormigón). 35mm, 16'
- 1955 **Une femme coquette** (Una mujer coqueta). 16mm, 10'
- 1957 **Charlotte et Véronique** ou **Tous les garçons s'appellent Patrick** (Charlotte y Véronique o Todos los chicos se llaman Patrick). 35mm, 20'
- 1958 **Une histoire d'eau** (Una historia de agua, co-dir: François Truffaut). 35mm, 18'
- 1959 **Charlotte et son Jules** (Charlotte y su Jules). 35mm, 13'
- À bout de souffle** (*Al final de la escapada*). 35mm, 90'
- 1960 **Le Petit Soldat** (*El soldadito*). 35mm, 88'
- 1961 **Une femme est une femme** (Una mujer es una mujer). 35mm, 84'
- La Paresse** (La pereza), episodio de **Les Sept Péchés capitaux** (Los siete pecados capitales). 35mm, 15'
- 1962 **Vivre sa vie** (*Vivir su vida*). 35mm, 85'
- Le Nouveau Monde** (El nuevo mundo), episodio de **Rogopag / Laviamoci il cervello** (*Rogopag*). 35mm, 20'
- 1963 **Les Carabiniers** (*Los carabineros*). 35mm, 80'
- Le Grand Escroc** (El gran estafador), episodio de **Les Plus Belles Escroqueries du monde** (*Las más famosas estafas del mundo*). 35mm, 25'
- Le Mépris** (*El desprecio*). 35mm, 105'
- 1964 **Bande à part** (*Banda aparte*). 35mm, 95'
- Montparnasse et Levallois**, episodio de **Paris vu par...** (*París visto por...*). 16mm (hinchado a 35mm), 18'
- Une femme mariée** (ex-**La Femme mariée**) (*Una mujer casada*). 35mm, 98'
- 1965 **Alphaville** (**Une étrange aventure de Lemmy Caution**) (*Lemmy contra Alphaville*). 35mm, 98'
- Pierrot le fou** (*Pierrot el loco*). 35mm, 112'
- 1966 **Masculin-féminin** (Masculino femenino). 35mm, 110'
- Made in USA** (*Made in USA*). 35mm, 90'
- Deux ou trois choses que je sais d'elle** (Dos o tres cosas que yo sé de ella). 35mm, 90'
- Anticipation** ou **L'Amour en l'an 2000** (Anticipación o El amor en el año 2000), episodio de **Le Plus Vieux Métier du monde** (*El oficio más viejo del mundo*). 35mm, 20'

¹³⁸¹ Véase "Filmographie", en Godard, J.-L. (Alain Bergala ed.), (1998), *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard. Tome 2 (1984-1998)*, op. cit., pp. 471-486.

¹³⁸² Véase "Son Image. Portrait par la bande de Jean-Luc Godard", en Leutrat, J.-L.; Liandrat-Guigues, S., (2004), *Godard simple comme bonjour*, op. cit., pp. 231-264.

¹³⁸³ Véase "Illustrated Filmography", en M. Temple; J. S. Williams; M. Witt (eds.), (2004), *For Ever Godard*, op. cit., pp. 18-63.

- 1967 **Caméra-Oeil** (Cámara-ojo), episodio de **Loin du Vietnam** (Lejos de Vietnam). 16mm, 15'
La Chinoise (La china). 35mm, 96'
L'Aller et Retour / Andate e ritorno / des enfants prodigues / dei figli prodighi (Ida y vuelta de los hijos pródigos), episodio de **Amore e rabbia / Vangelo 70** (Amor y rabia / Evangelio 70). 35mm, 26'
Week-end (*Week-end*). 35mm, 96'
- 1968 **Le Gai Savoir** (La gaya ciencia). 35mm, 95'
Ciné-Tracts (serie de cortos de información revolucionaria). 16mm, 2' / 4'
Un film comme les autres (Una película como las demás). 16mm, 100'
One plus One/ Sympathy for the Devil (Uno más uno / Simpatía por el diablo). 35mm, 99'
One American Movie (One A. M.) (Una película americana / La una de la mañana) Inacabada. El material rodado se incluyó en **One Parallel Movie (One P. M.)** (Una película paralela / La una de la tarde, R. Leacock y D. A. Pennebaker, 1971). 16mm, 90'
- 1969 **British Sounds** (Sonidos británicos, co-dir: Jean-Henri Roger). 16mm, 52'
Pravda (Grupo Dziga Vertov). 16mm, 58'
Vent d'Est (Viento del Este, Grupo Dziga Vertov). 16mm, 100'
Lotte in Italia (Luchas en Italia, Grupo Dziga Vertov). 16mm, 76'.
- 1970 **Jusqu'à la victoire** (Hasta la victoria, Grupo Dziga Vertov). 16mm, inacabada. El material rodado se utilizó para **Ici Et Ailleurs** (1974).
- 1971 **Vladimir et Rosa** (Vladimir y Rosa, Grupo Dziga Vertov). 16mm, 103'
- 1972 **Tout va bien** (*Todo va bien*, co-dir: Jean-Pierre Gorin). 35mm, 95'
Letter to Jane (Carta a Jane, co-dir: Jean-Pierre Gorin). 16mm, 52'
- 1974 **Ici Et Ailleurs** (Aquí y fuera de aquí, co-dir: Anne-Marie Miéville). 16mm, 60'
- 1975 **Numéro deux** (Número dos). 35mm, 88'
Comment ça va (Cómo va eso). Vídeo, 78'
- 1976 **Six fois deux (Sur et sous la communication)** [Seis veces dos (Sobre y bajo la comunicación)]
Títulos: 1. Y'a personne / Louison. 2. Leçons de choses / Jean-Luc. 3. Photo et compagnie / Marcel. 4. Pas d'histoire / Anne-Marie. 5. Nous trois / René. 6. Avant et après / Jacqueline et Ludovic. 100' c/u aprox. Vídeo
- 1977 **France Tour Détour Deux Enfants** (Francia Vuelta Revuelta Dos Niños). Títulos: 1. Obscur/
-78 Chimie. 2. Lumière / Physique. 3. Connu / Géometrie / Géographie. 4. Inconnu / Technique. 5. Impression / Dictée. 6. Expression / Français. 7. Violence / Grammaire. 8. Désordre / Calcul. 9. Pouvoir / Musique. 10. Roman / Economie. 11. Réalite / Logique. 12. Rêve / Morale. 26' c/u. Aprox. Vídeo.
- 1979 **Sauve qui peut (la vie)** [*Salve quien pueda (la vida)*]. 35mm, 87'
Quelques remarques sur la réalisation et la production du film Sauve qui peut (la vie)/ Scénario de Sauve qui peut (la vie) [Guión de *Salve quien pueda (la vida)*]. Vídeo, 20'
- 1981 **Lettre à Freddy Buache** (Carta a Freddy Buache). Vídeo (kinescopado a 35mm), 11'
- 1982 **Passion** (*Pasión*). 35mm, 87'
Scénario du film Passion (Guión de la película *Pasión*). Vídeo, 54'
Changer d'image (Cambiar de imagen), episodio de la serie **Le Changement a plus d'un titre** (El cambio tiene más de un título). Vídeo, 9'
- 1983 **Prénom Carmen** (*Nombre: Carmen*). 35mm, 85'
Petites notes à propos du film Je vous salue, Marie (Breves notas sobre la película *Yo te saludo, María*). Vídeo, 25'
- 1984 **Je vous salue, Marie** (*Yo te saludo, María*). 35mm, 72'
- 1985 **Détective** (*Detective*). 35mm, 95'
- 1986 **Soft and Hard (A Soft Conversation between Two Friends on a Hard Subject)** [Blando y duro (Una conversación blanda entre dos amigos sobre un tema duro), co-dir: Anne-Marie Miéville]. Vídeo, 52'
Grandeur et Décadence d'un petit commerce de cinéma (Esplendor y decadencia de un pequeño comercio de cine). Para la serie de TV **Série Noire**. Vídeo, 90'
Meeting Woody Allen / JLG Meets Woody Allen (Encuentro con Woody Allen / JLG entrevista a Woody Allen). Vídeo, 26'

- 1987 **Armide** (Armida), episodio de la película **Aria** (Aria). 35mm, 12'
Soigne ta droite / Une place sur la terre (Vigila tu derecha/ Un lugar sobre la tierra). 35mm, 82'
King Lear (El rey Lear). 35mm, 90'
- 1988 Publicidad para **Girbaud**. Diez spots, 15 / 20'' c/u
On s'est tous défilé (Todos nos desfilamos). Vídeo, 13'
Puissance de la parole (Potencia de la palabra). Vídeo, 25'
Le Dernier Mot / Les Français entendus par... (La última palabra / Los franceses oídos por), episodio de **Les Français vus par...** (Los franceses vistos por). Vídeo, 13'
- 1988 **Le Rapport Darty** (El informe Darty, co-dir: Anne-Marie Miéville). Vídeo, 50'
-89
- 1989 **Qu'est ce que le cinéma?** (¿Qué es el cine?), para el **El arte del vídeo** de TVE. Vídeo, 5'
- 1990 **Nouvelle Vague** (*Nueva ola*). 35mm, 89'
L'Enfance de l'art (La infancia del arte, co-dir: Anne-Marie Miéville), secuencia de **Comment vont les enfants / How Are the Kids** (Cómo están los niños). 35mm, 8'
- 1991 **Contre l'oubli** (Contra el olvido, co-dir: Anne-Marie Miéville). Sketch. Vídeo, 3'
Allemagne année 90 Neuf Zéro (Alemania nueve cero). 35mm, 62'
- 1993 **Les Enfants jouent à la Russie** (Los niños juegan a Rusia). Vídeo, 60'
Hélas pour moi (¡Ay de mí!). 35mm, 84'
- 1994 **Je vous salue Sarajevo** (Yo te saludo, Sarajevo). Vídeo.
JLG/JLG (Autoportrait de décembre) (Autorretrato de diciembre). 35mm, 62'
- 1995 **2 x 50 ans de cinéma français** (2 x 50 años de cine francés, co-dir: Anne-Marie Miéville). Vídeo, 50'
- 1996 **For Ever Mozart** (Por siempre Mozart). 35mm, 84'
Adieu au TNS (Adiós al TNS). Vídeo.
Plus oh! (clip de la canción de France Gall). 35mm, 4' 15''
- 1988 **Histoire(s) du cinéma** [Historia(s) del cine]. Títulos:
-98 1A. Toutes les histoires (51'). 1b. Une histoire seule (42'). 2a. Seul le cinéma (26'). 2b. Fatale beauté (28'). 3A. La Monnaie de l'absolu (26'). 3b. Une vague nouvelle (27'). 4A. Le Contrôle de l'univers (27') 4b. Les Signes parmi nous (38'). Vídeo.
- 1998 **The Old Place** (El viejo lugar, co-dir: Anne-Marie Miéville). Vídeo, 49'
- 2000 **De l'origine du XXème siècle** (El origen del siglo XXI). Vídeo, 15'
Moments choisis des Histoire(s) du cinéma (Momentos escogidos de Histor(s) du cinéma). 35 mm, 84'
- 2001 **Eloge de l'amour** (*Elogio del amor*). 35 mm, 90'
- 2002 **Dans le noir du temps** (En la oscuridad de los tiempos). Episodio de **Ten minutes older: The Cello** (Diez minutos más viejo: el cello) Vídeo, 10'
Liberté et Patrie (Libertad y patria, co-dir: Anne-Marie Miéville). Vídeo, 16'
- 2004 **Notre musique** (*Nuestra música*). 35 mm, 80'

En preparación: **Champ contre champ** (Campo contracampo) sketch del 11º distrito en la película **Paris, je t'aime**.

APARICIONES EN OTRAS PELÍCULAS:

- 1950 **Quadrille** (Jacques Rivette). Cm.
- 1951 **Présentation ou Charlotte et son steak** (Eric Rohmer). Cm.
- 1956 **Le Coup du berger** (Jacques Rivette). Cm.
- 1958 **Paris nous appartient** (Jacques Rivette).
- 1959 **Le Signe du Lion** (Eric Rohmer).
- 1961 **Les Fiancés du pont MacDonal**d (corto mudo incluido en **Cléo de 5 à 7**, Agnès Varda).
- Le Soleil dans l'oeil** (Jacques Bourdon).
- The Connection** (Shirley Clarke).
- 1962 **Schehérézade** (Pierre Gaspard-Huit).
- 1963 **The Directors** (prod: Nat Greenblatt). Cm.
- Paparazzi** (Jacques Rozier). Cm.
- Begegnung mit Fritz Lang** (Peter Fleischmann).
- Petit Jour** (Jacques Pierre). Cm.
- Statues** (François Weyergans) (voz). Cm.
- 1965 **L'Espion** (Raoul Lévy).
- 1968 **Le Fond de l'air est rouge** (Chris Marker).
- 1996 **Nous sommes tous encore ici** (Anne-Marie Miéville). Protagonista.

COLABORACIONES DIVERSAS:

- 1950 **Quadrille** (Jacques Rivette) (colab. prod.). Cm.
- 1956 **La sonate à Kreutzer** (Eric Rohmer) (prod.). Mm.
- 1958 **Ramuntcho ou Le Pêcheur d'Islande** (Pierre Schoen-doerffer) (colab. guión).
- 1961 **Lola** (Jacques Demy) (colab. prod.).
- 1965 **Du coté de Robinson** (Jean Eustache) (colab. prod.). Cm.
- Le Père Noël a les yeux bleus** (Jean Eustache) (colab. prod.). Mm.

PELICULAS CON O SOBRE GODARD

- 1963 **(Bardot/Godard) Le Parti des choses** (Jacques Rozier). 8'
- 1964 **Le Dinosaur**e et le **Bébé** (Dialogue en huit parties entre Fritz Lang et Jean-Luc Godard) (El dinosaurio y el bebé, André S. Labarthe), de la serie "*Cinéastes de notre temps*". 61'
- Pour le plaisir** (Jacques Doniol-Valcroze). Entrevista ilustrada con fragmentos de películas.
- 1965 **Tentazione proibite** (Oswaldo Civirani). Sobre el rodaje de *Le Mépris*. Cm.
- 1966 **Jean-Luc Godard ou Le cinéma au défi** (André S. Labarthe), de la serie "*Cinéastes de notre temps*".
- 1967 **Jean-Luc Godard** (Jean-Paul Savignac).
- 1968 **Voices** (Richard Mordaunt). Rodaje de *One Plus One*. Cm.
- Two American Audiences** (Mark Woodcock). Entrevista.
- 1970 **Godard in America** (Ralph Thanhauser). 45'
- 1972 **La Longue Marche de Jean-Luc Godard** (Jean-Pierre Berckmans).
- 1978 **Der Kleine Godard an das Kuratorium junger deutscher Film** (Hellmuth Costard).84'
- 1982 **Chambre 666** (Wim Wenders). Documental. 45'
- 1985 **L'Entretien** (Jean-Paul Fargier). Debate con Philippe Sollers sobre la fe.
- Droit de réponse: L'Esprit de contradiction. Enfants de Mao, enfants de Marie** (Maurice Dugowson), emisión del 9 de febrero 1985. TF1. Encuentro con Philippe Sollers y J.-L. Godard. 90'
- 1987 **Océaniques** (Jean-Daniel Berhaege), emisión del 2 diciembre 1987, FR3. Debate con Marguerite Duras.
- 1993 **Bouillon de culture** (Elizabeth Presley), entrevista con Bernard Pivot, emisión del 10 septiembre 1993, FR2. 75'
- Un visiteur dans le Gers** (Pierre Albertini), emitido el 4 octubre 1993. Sobre la presentación de *Helas pour moi!*
- 1996 **Le Cercle de minuit** (Pierre Desfonds), emitido en noviembre 1996. Debate sobre *For Ever Mozart*.
- Berlin Cinema** (Wim Wenders).
- 1999 **Godard à la télé -1960-2000** (Michel Royer), recopilación de las apariciones de Godard en televisión. Vídeo. 53'

ÍNDICE DE PELÍCULAS

Figuran aquí todas las películas mencionadas en este trabajo, ya sean las que aparecen en el Anexo bien porque sus imágenes se citan en las *Histoire(s)* o bien porque se alude a ellas mediante rótulos a lo largo de los capítulos, así como todas aquellas a las que me refiero en los distintos conceptos-apartados, incluidas también las de Godard, aunque éstas pueden verse por separado en la Filmografía del director que asimismo adjunto.

Las películas están ordenadas por su título original, entre paréntesis figura en cursiva el título de su estreno en España, y en los casos en los que no se han estrenado en salas, aparece en letra normal el título más habitual o de su pase por televisión.

- À bout de souffle (Al final de la escapada)*, Jean-Luc Godard (1959): 30, 167, 283
Adieu au TNS, Jean-Luc Godard (1996): 320
Adieu Philippine, Jacques Rozier (1961): 353
The African Queen (La reina de África), John Huston (1951): 372
Ai-No-Corrída (El imperio de los sentidos), Nagisa Oshima (1976): 410
A King in New York (Un rey en Nueva York), Charles Chaplin (1956): 371
Alexandr Nevski (Alexander Nevsky), Sergei M. Eisenstein (1938): 312, 398, 408
Alenka, Boris Barnet (1962): 333
Allemagne Neuf Zéro, Jean-Luc Godard (1991): 89, 110, 280, 286, 346, 353, 365, 394, 399, 420, 425
All the Marbles (Chicas con gancho), Robert Aldrich (1981): 394
Alphaville, une étrange aventure de Lemmy Caution (Lemmy contra Alphaville), Jean-Luc Godard (1965): 88, 165, 229, 386, 387
L'Amant (El amante), Jean-Jacques Annaud (1992): 96
Amarcord (Amarcord), Federico Fellini (1973): 383
An American in Paris (Un americano en París), Vincente Minnelli (1951): 266, 325, 353, 410
Angèle, Marcel Pagnol (1934): 334, 363
El ángel exterminador, Luis Buñuel (1963): 337, 398, 416
Les Anges du péché, Robert Bresson (1942): 322, 386
A Night at the Opera (Una noche en la ópera), Sam Wood (1935): 313
L'Année dernière à Marienbad (El año pasado en Marienbad), Alain Resnais (1961): 182, 310, 312, 406
An Unseen Enemy, David W. Griffith (1912): 314
A Place in the Sun (Un lugar en el sol), George Stevens (1951): 261, 328
Apocalypse Now (Apocalypse Now), Francis Ford Coppola (1979): 347
Apur Sansar (El mundo de Apu), Satyajit Ray (1959): 358
L'Arrivée d'un train en gare de la Ciotat, Louis Lumière (1895): 142, 340, 342
Assassins et Voleurs, Sacha Guitry (1957): 335
A Star Is Born (Ha nacido una estrella), William A. Wellman (1937): 370
A Streetcar Named Desire (Un tranvía llamado deseo), Elia Kazan (1951): 413
L'Atalante, Jean Vigo (1934): 318, 319, 329, 391, 395, 426
Au hasard Balthazar (Al azar, Baltasar), Robert Bresson (1966): 202
Au secours! (El castillo de los fantasmas), Abel Gance (1924): 329
L'avventura (La aventura), Michelangelo Antonioni (1960): 353
Baby Doll (Baby Doll), Elia Kazan (1956): 60, 342
Ball of Fire (Bola de fuego), Howard Hawks (1941): 335
Bande à part (Banda aparte), Jean-Luc Godard (1964): 51, 58, 222, 319, 364
The Band Wagon (Melodías de Broadway 1955), Vincente Minnelli (1953): 150, 312, 356
The Barefoot Contessa (La condesa descalza), Joseph L. Mankiewicz (1954): 395, 400
La battaglia di Algeri (La batalla de Argel), Gillo Pontecorvo (1966): 252
The Beautiful Blonde from Bashful Bend, Preston Sturges (1949): 387
Belle de Jour (Bella de día), Luis Buñuel (1967): 371
La Belle et la Bête (La bella y la bestia), Jean Cocteau (1945): 361, 386, 390, 417
Ben-Hur (Ben Hur), Fred Niblo (1926): 313
La Bête humaine, Jean Renoir (1938): 339
Bezhin lug (El prado de Bezhin), Sergei M. Eisenstein (1937): 150, 310, 317, 331, 369
Bhowani Junction (Cruce de destinos), George Cukor (1956): 345

Il Bidone (Almas sin conciencia), Federico Fellini (1955): 383
The Birds (Los pájaros), Alfred Hitchcock (1963): 152, 331, 377, 399
The Birth of a Nation (El nacimiento de una nación), David W. Griffith (1915): 329, 410
Bitter Victory / Amère victoire, Nicholas Ray (1957): 346
Blade af Satans bog (Páginas del libro de Satán), Carl Th. Dreyer (1919): 405
Blow-Up, Michelangelo Antonioni (1966): 390
Bonjour Tristesse (Buenos días, tristeza), Otto Preminger (1958): 339
Bon Voyage, Alfred Hitchcock (1944): 327
Boudu sauvé des eaux, Jean Renoir (1932): 310, 351
British Sounds, Grupo Dziga Vertov (1969): 123, 124
Broken Blossoms (La culpa ajena), David W. Griffith (1919): 63, 311, 312, 413
Bronenosets Potiomkin (El acorazado Potemkin), Sergei M. Eisenstein (1925): 312, 314, 387, 405
Brute Force (Fuerza bruta), Jules Dassin (1947): 356
Die Büchse der Pandora (Lulu / La caja de Pandora), Georg W. Pabst (1929): 418
Captain Blood (El capitán Blood), Michael Curtiz (1935): 343
Captain Horatio Hornblower (El hidalgo de los mares), Raoul Walsh (1951): 377
Les Carabiniers (Los carabineros), Jean-Luc Godard (1963): 30, 143, 346
Le Carrosse d'or, Jean Renoir (1952): 313
The Cat and the Canary (El legado tenebroso), Paul Leni (1927): 352
Celovek s Kinoapparatom, Dziga Vertov (1929): 183, 218, 338
La Chasse au lion à l'arc, Jean Rouch (1965): 63, 413
Chikamatsu Monogatari (Los amantes crucificados), Kenji Mizoguchi (1954): 312
La Chinoise, Jean-Luc Godard (1967): 17, 80, 123, 336
La Chute de la Maison Usher, Jean Epstein (1928): 389
Ciné-tracts, VV. AA. (1968): 123
Citizen Kane (Ciudadano Kane), Orson Welles (1941): 97, 315, 417
City Lights (Luces de la ciudad), Charles Chaplin (1930): 314, 369
Coeur fidèle, Jean Epstein (1923): 326, 410
Le Crime de Monsieur Lange, Jean Renoir (1934): 331, 388, 391
The Crowd (Y el mundo marcha), King Vidor (1928): 266, 313, 410
The Cure (Charlot en el balneario), Charles Chaplin (1917): 310
Dalla nube alla resistenza, Jean-Marie Straub / Danièle Huillet (1979): 230, 280, 359, 371
Les Dames du Bois de Boulogne, Robert Bresson (1945): 275, 322, 379
Dark Victory (Amarga victoria), Edmund Goulding (1939): 344
D-Day to Berlin, George Stevens Jr. (1994): 261, 328, 414
De l'origine du XXIème siècle, Jean-Luc Godard (2000): 177, 289
Les Demoiselles ont eu 25 ans, Agnès Varda (1993): 395
Les Dernières Vacances, Roger Leenhardt (1947): 118, 418, 421
Deserto rosso (El desierto rojo), Michelangelo Antonioni (1964): 63, 383, 413
Détective (Detective), Jean-Luc Godard (1984): 333
Deux ou trois choses que je sais d'elle, Jean-Luc Godard (1966): 94
2x50 ans de cinéma français, J.-L. Godard/ A.-M. Miéville (1995): 85, 89, 146, 329, 337, 350, 354, 387
Le Diable probablement (El diablo probablemente), Robert Bresson (1977): 344
Dial M for Murder (Crimen perfecto), Alfred Hitchcock (1954): 402
The Docks of New York (Los muelles de Nueva York), Josef von Sternberg (1928): 413
El Dorado (El dorado), Howard Hawks (1966): 353
Dov'è la libertà?, Roberto Rossellini (1953): 342
Dracula (Drácula), Tod Browning (1931): 352
The Dreamers (Soñadores), Bernardo Bertolucci (2003): 222
Duel in the Sun (Duelo al sol), King Vidor (1946): 59, 245, 333, 361
Due soldi di speranza (Due soldi di speranza), Renato Castellani (1952): 347
Dynamite (Dinamita), Cecil B. De Mille (1929): 368
Edgar Allan Poe, David W. Griffith (1909): 405
Él, Luis Buñuel (1953): 317, 318
Elena et les Hommes (Elena y los hombres), Jean Renoir (1956): 334
Éloge de l'amour (Elogio del amor), Jean-Luc Godard (2001): 128, 159, 283, 289, 318, 326
L'Enfant de la barricade, Alice Guy (1907): 395
L'Enfant sauvage (El pequeño salvaje), François Truffaut (1970): 347, 388
L'Enfant secret, Philippe Garrel (1982): 280, 412
Les Enfants jouent à la Russie, Jean-Luc Godard (1993): 146, 286, 355

Les Enfants terribles (Los niños terribles), Jean-Pierre Melville (1950): 347, 388
Entuziazm, Dziga Vertov (1931):
L'Erreur tragique, Louis Feuillade (1912): 344, 391
Escamotage d'une dame au théâtre Robert Houdin, George Méliès (1896): 352
L'età del ferro (La edad del hierro), Renzo Rossellini (1964): 363
Et Dieu créa la femme (Y Dios creó a la mujer), Roger Vadim (1956): 410
The Exploits of Elaine, Louis Gasnier (1914): 353
Extase / Symphonie der Liebe (Éxtasis), Gustav Machaty (1932): 398
Faces, John Cassavetes (1968): 423
Faisons un rêve, Sacha Guitry (1936): 389
Fängelse (Prisión), Ingmar Bergman (1949): 280, 331, 336, 337, 341, 343, 345, 347, 412
Faust – Eine Deutsche Volkssage, Friedrich W. Murnau (1926): 150, 153, 201, 326, 312, 362, 390, 411
F for Fake / Question Mark (Fraude), Orson Welles (1973): 78, 316, 318
I Fidanzati, Ermanno Olmi (1963): 415
La Fille de l'eau, Jean Renoir (1924): 391
Finis Terrae, Jean Epstein (1929): 413
Flesh and the Devil (El demonio y la carne), Clarence Brown (1926): 313
Le Fond de l'air est rouge, Chris Marker (1977): 407
Foolish Wives (Esposas frívolas), Erich von Stroheim (1922): 410
Foreign Correspondant (Enviado especial), Alfred Hitchcock (1940): 402
For Ever Mozart, Jean-Luc Godard (1996): 209, 280, 324, 398, 404, 405, 407, 416, 420
For Whom the Bell Tolls (Por quién doblan las campanas), Sam Wood (1943): 90, 324
Francesco giullare di Dio, Roberto Rossellini (1950): 383
France/tour/détour/deux/enfants, J.-L. Godard / Anne-Marie Miéville (1977-78): 89, 190, 192, 267, 368
Frankenstein (Dr. Frankenstein), James Whale (1931): 386
Freaks (La parada de los monstruos), Tod Browning (1932): 313, 400
Full Metal Jacket (La chaqueta metálica), Stanley Kubrick (1987): 90, 351
The Fury (La furia), Brian De Palma (1978): 61, 312, 361, 362
Le Gai Savoir, Jean-Luc Godard (1968): 123
Il gattopardo (El gatopardo), Luchino Visconti (1963): 309, 312, 383, 400
The General (El maquinista de la General), Buster Keaton / Clyde Bruckman (1926): 353
Germania anno zero / Deutschland im Jahre Null, Roberto Rossellini (1947): 115, 329, 374
Gigi (Gigi), Vincente Minnelli (1958): 335, 387
Gilda (Gilda), Charles Vidor (1946): 316
Giovanna d'Arco al rogo, Roberto Rossellini (1954): 340, 388, 400
Les Girls (Las girls), George Cukor (1957): 320
Glomdalsbruden, Carl Th. Dreyer (1925): 230, 359
Gone with the Wind (Lo que el viento se llevó), Victor Fleming (1939): 171, 332, 370
Le Gouter de bébé, Louis Lumière (1895): 342
La Grande Illusion (La gran ilusión), Jean Renoir (1937): 314, 324, 381, 395
Grandeur et Décadence d'un petit commerce du cinema, Jean-Luc Godard (1986): 30, 40, 111, 386
The Great Dictator (El gran dictador), Charles Chaplin (1940): 249, 321, 322, 414
The Great Sinner (El gran pecador), Robert Siodmak (1949): 58, 360
Greed (Avaricia), Erich von Stroheim (1923): 313, 344, 353
Hagop Hovnatian, Sergei Paradjanov (1965): 393
Hamlet (Hamlet), Laurence Olivier (1948): 387, 405
Hands Across the Table (Candidata a millonaria), Mitchell Leisen (1935): 356
Hardly Working (Dale fuerte, Jerry) Jerry Lewis (1980): 387, 389
Håxan (La brujería a través de los tiempos), Benjamin Christensen (1922): 316
The Heart of Humanity, Allen Holubar (1918): 314, 329
Hearths of the World, (Corazones del mundo), David W. Griffith (1918): 329
Heimkehr (Retorno al hogar), Joe May (1928): 398
Hélas pour moi, Jean-Luc Godard (1993): 65, 386, 410, 411, 417
Hiroshima, mon amour (Hiroshima mon amour), Alain Resnais (1960): 252, 399, 412
His Girl Friday (Luna nueva), Howard Hawks (1940): 122, 419
House by the River, Fritz Lang (1949): 201, 390
Las Hurdes / Tierra sin pan, Luis Buñuel (1932): 337, 413
Ici et Ailleurs, Jean-Luc Godard / Anne-Marie Miéville (1974): 78, 89, 91, 124, 279, 337, 351, 419
I Confess (Yo confieso), Alfred Hitchcock (1953): 338, 340
In a Lonely Place (En un lugar solitario), Nicholas Ray (1950): 422

India Matri Bhumi, Roberto Rossellini (1958): 16, 395
India Song (India Song), Marguerite Duras (1975): 345
Das Indische Grabmal (La tumba india), Fritz Lang (1959): 312, 345
Intolerance (Intolerancia), David W. Griffith (1916): 313
Isn't Life Wonderful (La aurora de la dicha), David W. Griffith (1924): 325
Ivan Grozny I (Iván el Terrible), Sergei M. Eisenstein (1944): 333, 406, 415
Ivan Grozny II (La conjura de los boyardos), Sergei M. Eisenstein (1946): 386
J'accuse (Yo acuso), Abel Gance (1919): 339
Je vous salue Marie (Yo te saludo María), Jean-Luc Godard (1984): 136, 286, 416
JLG / JLG, autoportrait de décembre, Jean-Luc Godard (1994): 96, 173, 174, 209, 213, 224, 270, 282, 283, 319, 338, 381, 412, 416, 426
Johnny Guitar (Johnny Guitar), Nicholas Ray (1953): 218, 338, 392
Jour de Fête (Día de fiesta), Jacques Tati (1948): 395
Journal d'un curée de campagne, Robert Bresson (1951): 54, 262, 328, 361
Judex (Judex), Georges Franju (1963): 409
Jules et Jim (Jules et Jim), François Truffaut (1961): 359
Das Kabinett des Doktor Caligari (El gabinete del Doctor Caligari), Robert Wiene (1919): 424
Kanal (Kanal), Andrzej Wajda (1957): 278, 383
Kapo (Kapo), Gillo Pontecorvo (1960): 252, 260
The Kid (El chico), Charles Chaplin (1921): 347
King Kong (King Kong), Merian C. Cooper / Ernest B. Schoedsack (1933): 311, 348, 362, 377
King Lear, Jean-Luc Godard (1987): 156, 319, 353, 368, 392, 393, 399, 413, 416, 418, 419
Kino-glaz, Dziga Vertov (1924): 183
Kino-pravda, Dziga Vertov (1922-25): 183
The Kiss, William Heise (1896): 348
Kiss Me Deadly (El beso mortal), Robert Aldrich (1955): 333
Knight Without Armour (La condesa Alexandra), Jacques Feyder (1937): 375
Ladri di biciclette (Ladrón de bicicletas), Vittorio de Sica (1948): 370, 383
The Lady from Shanghai (La dama de Shanghai), Orson Welles (1948): 337, 398, 400, 410
Letter to Jane, Jean-Luc Godard / Jean-Pierre Gorin (1972): 124, 125
Der Letzte Mann (El último), Friedrich W. Murnau (1924): 181
Liebelei (Amorios), Max Ophüls (1933): 323
Lightning over Water/ Nick's Movie (Relámpago sobre el agua), Wim Wenders (1980): 311
Lili Marleen (Una canción, Lili Marleen), Rainer W. Fassbinder (1980): 280, 321
Limelight (Candilejas), Charles Chaplin (1952): 32, 334, 348, 394, 423
Little Rural Riding Hood, Tex Avery (1949): 319, 358
Le Livre de Marie (El libro de María), Anne-Marie Miéville (1983): 146, 355
The Locket (La huella de un recuerdo), John Brahm (1946): 361
The Lodger (El enemigo de las rubias), Alfred Hitchcock (1926): 219, 393
Loin de Vietnam, Jean-Luc Godard, Joris Ivens, William Klein, Claude Lelouch, Chris Marker, Alain Resnais, Agnès Varda (1967): 394
Lola Montes (Lola Montes), Max Ophüls (1955): 371
The Lost World (El mundo perdido), Harry O. Hoyt (1925): 358
Lotte in Italia, Grupo Dziga Vertov (1969): 123
Louisiana Story, Robert Flaherty (1948): 337
Ludwig (Luis II de Baviera), Luchino Visconti (1972): 357
Lumière d'été, Jean Grémillon (1943): 342
Lumière et Cie. (Lumière y compañía), VV.AA. (1995): 143
M (M, el vampiro de Düsseldorf), Fritz Lang (1931): 321, 326, 362, 399
Macbeth, Orson Welles (1948): 97, 405, 417
Madame Bovary, Jean Renoir (1934): 343
Madame de... (Madame de...), Max Ophüls (1953): 201, 418
The Magnificent Ambersons (El cuarto mandamiento), Orson Welles (1942): 142, 232, 336, 365
Man of the West (El hombre del Oeste), Anthony Mann (1958): 88
Man's Favorite Sport (Su juego favorito), Howard Hawks (1964): 352
The Man Who Knew Too Much (El hombre que sabía demasiado), Alfred Hitchcock (1934): 402
Marie pour Mémoire, Philippe Garrel (1967): 216, 342
Mark of the Vampire (La marca del vampiro), Tod Browning (1935): 313, 346, 412
Marnie (Marnie, la ladrona), Alfred Hitchcock (1964): 335, 341, 402
Masculin-féminin (Masculino femenino), Jean-Luc Godard (1966): 17

Menschen am Sonntag, Robert Siodmak / Edgar G. Ulmer, (1929): 312, 409
Le Mépris (El desprecio), Jean-Luc Godard (1963): 60, 80, 142, 150, 175, 176, 232, 312, 336, 344, 366
The Merchant of Venice, proyecto inacabado de Orson Welles: 150, 317
Le Merle, Norman McLaren (1958): 407
The Merry Widow (La viuda alegre), Erich von Stroheim (1925): 313
The Merry Widow (La viuda alegre), Ernest Lubitsch (1934): 353
Metropolis (Metrópolis), Fritz Lang (1926): 238, 383, 399, 404, 414
The Miracle Worker (El milagro de Anna Sullivan), Arthur Penn (1962): 404
Miracolo a Milano (Milagro en Milán), Vittorio de Sica (1951): 393
Modern Times (Tiempos modernos), Charles Chaplin (1936): 310
Moi, un noir, Jean Rouch (1959): 236, 343
Moments choisis des Histoire(s) du cinéma, Jean-Luc Godard (2000): 129, 290, 291, 292, 294
Mon cher sujet, Anne-Marie Miéville (1989): 413
Moonfleet (Los contrabandistas de Moonfleet), Fritz Lang (1955): 147, 331, 352
Die Mörder sind unter uns, Wolfgang Staudte (1946): 322
Der Müde Tod (Las tres luces), Fritz Lang (1921): 165, 229, 331, 333, 386, 387, 392
Mr. Arkadin / Confidential Report (Mr. Arkadin), Orson Welles (1954): 309, 366, 424
Le Mystère des roches de Kador, Léonce Perret (1912): 321, 354
Le Mystère Picasso (El misterio Picasso), Henri-Georges Clouzot (1956): 413
Nadja à Paris, Eric Rohmer (1964): 118, 280, 421
Nana, Jean Renoir (1926): 339, 379, 411
Nan of Music Mountain, George Melford (1917): 405
Nanook of the North (Nanuk, el esquimal), Robert Flaherty (1922): 63, 413
Napoléon (Napoleón), Abel Gance (1927): 152, 321, 340, 377, 391
Die Nibelungen (Los Nibelungos), Fritz Lang (1924): 321, 322, 329, 352, 409
The Night of the Hunter (La noche del cazador), Charles Laughton, 1955): 147, 313, 355, 472, 377
North by Northwest (Con la muerte en los talones), Alfred Hitchcock (1959): 69, 313, 407
Nosferatu, eine Symphonie des Grauens (Nosferatu, el vampiro), Friedrich W. Murnau (1922): 203, 216, 266, 344, 404, 410, 424
Notorius (Encadenados), Alfred Hitchcock (1946): 67, 68, 402
Notre histoire, Bertrand Blier (1984): 344
Notre musique (Nuestra música), Jean-Luc Godard (2004): 30, 122, 124, 129, 131, 137, 283
Nous sommes tous encore ici, Anne-Marie Miéville (1996) : 349
Nouvelle Vague (Nueva ola), J.-L. Godard (1990): 30, 157, 192, 262, 285, 328, 395, 398, 399, 400, 411
Novyj Vavilon (La Nueva Babilonia), Grigori Kozintsev / Leonid Trauberg (1929): 405
Nuit et Brouillard, Alain Resnais (1955): 253, 256, 258, 260, 322
Numéro deux, Jean-Luc Godard / Anne-Marie Miéville (1975): 91
The Nutty Professor (El profesor chiflado), Jerry Lewis (1963): 352
Obyknovennyj fashizm (El fascismo ordinario), Mikhail Romm (1965): 343
Octobre à Madrid, Marcel Hanoun (1967): 406
O dragao da maldade contra o santo guerreiro (Antonio das Mortes), Glauber Rocha (1968): 343
Oktjabr (Octubre), Sergei M. Eisenstein (1927): 392, 422
The Old Place, Jean-Luc Godard / Anne-Marie Miéville (1998): 177, 222, 289
On Dangerous Ground, Nicholas Ray (1952): 310
One plus One, Jean-Luc Godard (1968): 394, 405
One Way Passage (Viaje de ida), Tay Garnett (1932): 338
Only Angels Have Wings (Solo los ángeles tienen alas), Howard Hawks (1939): 315
On the Town (Un día en Nueva York), Gene Kelly / Stanley Donen (1949): 266, 410
Ordet (La palabra), Carl Th. Dreyer (1954): 246, 316, 320, 341, 348
Orlacs Hände (Las manos de Orlac), Robert Wiene (1924): 362
Orphans of the Storm (Las dos huerfanitas), David W. Griffith (1922): 367
Orphée (Orfeo), Jean Cocteau (1950): 229, 237, 332
Ossessione, Luchino Visconti (1942): 334
Ostani etap, Wanda Jakubowska (1948): 278, 383
Otto e mezzo (Fellini ocho y medio), Federico Fellini (1963): 352
The Outlaw (El forajido), Howard Hughes (1943): 316
Pacific 231, Jean Mitry (1949): 340
Paisà, Roberto Rossellini (1946): 190, 342, 386
Padenie Berlina, Mikhail Tchiaoureli (1959): 423
Pandora and the Flying Dutchman (Pandora y el holandés errante), A. Lewin (1951): 58, 349, 361, 426

Le Paradis perdu (Paraíso perdido), Abel Gance (1939): 340
Partner, Bernardo Bertolucci (1968): 372
Party Girl (Chicago años 30), Nicholas Ray (1958): 371
Passazerska (La pasajera), Andrzej Munk (1963): 253, 278, 326, 327, 383
Passion (Pasión), Jean-Luc Godard (1982): 30, 40, 43, 101, 133, 136, 144, 162, 173, 200, 283, 285, 313, 395, 422
La Passion de Jeanne d'Arc (La pasión de Juana de Arco), Carl Th. Dreyer (1928): 388
Peeping Tom (El fotógrafo del pánico), Michael Powell (1960): 310
Pépé-le-Moko (Pepe le Moko), Julien Duvivier (1936): 410
Persona (Persona), Ingmar Bergman (1966): 64, 280, 362
Le Petit Soldat (El soldadito), Jean-Luc Godard (1960): 30, 123, 322, 338, 381
Petites notes à propos du film Je vous salue Marie, Jean-Luc Godard (1983) : 283
The Phantom of the Opera (El fantasma de la ópera), Rupert Julian (1925): 411
Pickpocket, Robert Bresson (1959): 338
Pierrot le Fou (Pierrot el loco) Jean-Luc Godard (1965): 22, 30, 40, 65, 149, 161, 233, 295, 311, 319, 381, 389, 412
Le Plaisir (El placer), Max Ophüls (1952): 319
Les Portes de la nuit, Marcel Carné (1946): 346
Potomok Chingiz Khana (Tempestad sobre Asia) Vsevolod Pudovkin (1928): 314
Pravda, Grupo Dziga Vertov (1969): 123
Prénom Carmen (Nombre Carmen) Jean-Luc Godard (1983): 54, 60, 168, 335, 368, 400
Prima della rivoluzione (Antes de la revolución), Bernardo Bertolucci (1964): 372
Le Procès de Jeanne d'Arc, Robert Bresson (1961): 341, 357, 370, 422
Psycho (Psicosis) Alfred Hitchcock (1960): 69, 332, 336, 352, 402, 416
The Public Enemy (El enemigo público), William A. Wellman (1931): 312, 410
Putevka v zizn' (El camino de la vida), Nikolai Ekk (1931): 348
Quai des brumes, Marcel Carné (1938): 379
Quatorze Juillet (El catorce de julio), René Clair (1932): 371
Les 400 Coups (Los cuatrocientos golpes), François Truffaut (1959): 156, 280, 388, 394
Quelle drôle de gosse!, Léo Joannon (1935) : 380
Quelques remarques sur la réalisation et la production du film Sauve qui peut (la vie), Jean-Luc Godard (1979): 133, 283
¡Qué viva México!, Sergei M. Eisenstein (1932): 392
Raduga (Arco iris), Mark Donskoi (1943): 418
Rancho Notorius (Encubridora), Fritz Lang (1952): 312, 362
Le Rayon vert (El rayo verde), Eric Rohmer (1986): 280, 410
Rear Window (La ventana indiscreta), Alfred Hitchcock (1954): 309, 387
Rebel Without a Cause (Rebelde sin causa), Nicholas Ray (1955): 346
The Red Badge of Courage, John Huston (1951): 314
La Règle du jeu (La regla del juego), Jean Renoir (1939): 249, 310, 312, 325, 318, 325, 351
Rescued from an Eagle's Nest, J. Searle Dawley (1908): 390
Le Révélateur, Philippe Garrel (1968): 280, 404
Rio Bravo (Río Bravo), Howard Hawks (1959): 342, 416
The Rise and Fall of Legs Diamond (La ley del hampa), Budd Boetticher (1960): 311
Riso amaro (Arroz amargo), Giuseppe de Santis (1949): 383
The River (Torrentes humanos), Frank Borzage (1928): 220, 293, 392
River of No Return (Río sin retorno), Otto Preminger (1954): 201, 390
Roma, città aperta (Roma, ciudad abierta), Roberto Rossellini (1945): 61, 249, 277, 278, 361, 362, 382, 405, 411
Le Roman d'un tricheur, Sacha Guitry (1936): 335
La Roue (La rueda), Abel Gance (1922): 340
Le Rouge est mis, Igor Barréré / Hubert Knapp (1953): 361
Ruby Gentry (Pasión bajo la niebla), King Vidor (1952): 332
S-21, Rithy Panh (2002): 259
Le Salaire de la peur (El salario del miedo), Henri-Georges Clouzot (1953): 380
Salò, o le 120 giornate di Sodoma (Salò o los 120 días de Sodoma), Pier Paolo Pasolini (1975): 343, 353
Salon Kitty, Tinto Brass (1974) : 320
Salvatore Giuliano, Francesco Rosi (1961): 324
Le Sang des bêtes, George Franju (1948): 214
Le Sang d'un Poète, Jean Cocteau (1930): 235, 357, 358,

Sauve qui peut (la vie) [(Que se salve quien pueda (la vida))], Jean-Luc Godard (1979): 54, 283, 338
Sayat Nova, tsvet granata, Sergei Paradjanov (1968): 398, 412
Scarface, Shame of a Nation (Scarface, el terror del hampa), Howard Hawks (1932): 315
Scénario du film Passion, Jean-Luc Godard (1982): 40, 51, 101, 133, 136, 144, 224, 225, 283, 362, 426
Schatten, Arthur Robinson (1923): 322
Schindler's List (La lista de Schindler), Steven Spielberg (1993): 252, 254, 255, 383
The Searchers (Centaurus del desierto), John Ford (1956): 58, 168, 329, 364, 401, 417
Le Secret (El secreto) Robert Enrico (1974): 343
The Secret Beyond the Door (Secreto tras la puerta), Fritz Lang (1948): 343
Seishun zankoku monogatari, Nagisa Oshima (1960): 392
Senso (Senso), Luchino Visconti (1954): 383
Shadow of a Doubt (La sombra de una duda), Alfred Hitchcock (1943): 339
Shchedroye leto (Un verano prodigioso), Boris Barnet (1950): 415
Sherlock Junior (El moderno Sherlock Holmes), Buster Keaton (1924): 410
Shoah, Claude Lanzmann (1985): 112, 253, 254, 255, 256, 258, 323
Sierra de Teruel / Espoir, André Malraux (1938): 36, 90, 218, 219, 324, 393
Six fois deux / Sur et sous la communication, J.-L. Godard/ Anne-Marie Miéville (1976): 13, 187, 267,
Snow White and the Seven Dwarfs (Blancanieves y los siete enanitos), David Hand / Walt Disney (1937):
331, 357, 369, 393
Sobibor, 14 octobre 1943, 16 heures, Claude Lanzmann (2001): 259
Soigne ta droite / Un place sur la terre comme au ciel, Jean-Luc Godard (1987): 332, 337, 349, 371, 376
Soft and Hard (A soft conversation between two friends on a hard subject), Jean-Luc Godard/ Anne-
Marie Miéville (1986): 187
Some Came Running (Como un torrente), Vincente Minnelli (1958): 61, 361, 411
Sommaren med Monika (Un verano con Monica), Ingmar Bergman (1953): 387, 391
The Son of Frankenstein (La sombra de Frankenstein), Rowland V. Lee (1939): 404
Sperduti nel buio, Nino Martoglio (1914): 348
Die Spinnen, Fritz Lang (1919): 341
The Spiral Staircase (La escalera de caracol), Robert Siodmak (1946): 87, 409
Splendor in the Grass (Esplendor en la hierba), Elia Kazan (1961): 60, 342, 417
Stacka (La huelga), Sergei M. Eisenstein (1924): 312
Staroe i Novoe (Lo viejo y lo nuevo / La línea general), Sergei M. Eisenstein (1929): 314
Stella Dallas (Stella Dallas), King Vidor (1937): 356
La strada (La strada), Federico Fellini (1954): 329, 383, 405
The Stranger (El extraño), Orson Welles (1946): 258
Strangers on a Train (Extraños en un tren), Alfred Hitchcock (1951): 71, 402
Stromboli, terra di Dio (Strómboli), Roberto Rossellini (1949): 332, 383
Der Student von Prag, Stellan Rye (1913): 405
Suna no onna (Una mujer en la arena), Hiroshi Teshigahara (1964): 410
Sunrise (Amanecer), Friedrich W. Murnau (1927): 64, 351, 370, 392, 393
Sunset Boulevard (El crepúsculo de los dioses), Billy Wilder (1950): 349, 394
Sur les rails, Léonce Perret (1912): 340
Suspicion (Sospecha), Alfred Hitchcock (1941): 369, 402
Suzanne Simonin, la religieuse de Diderot (La religiosa), Jacques Rivette (1965): 42, 214
Sylvie et le Fantôme, Claude Autant-Lara (1946): 278, 352, 382
Tabu, Friedrich W. Murnau (1931): 335, 353
Tartüff (Tartufo), Friedrich W. Murnau (1925): 73
The Ten Commandments (Los Diez Mandamientos), Cecil B. De Mille (1956): 344
Teorema (Teorema), Pier Paolo Pasolini (1968): 353, 383
La terra trema, Luchino Visconti (1948): 60, 342, 348
Das Testament des Dr. Mabuse (El testamento del Doctor Mabuse), Fritz Lang (1933): 322, 376
Le Testament d'Orphée, Jean Cocteau (1960): 229, 235, 318
La Tête contre les murs (La cabeza contra la pared), George Franju (1958): 214
That Hamilton Woman (Lady Hamilton), Alexander Korda (1941): 313
They Live By Night (Los amantes de la noche), Nicholas Ray (1949): 320
The Thirty-Nine Steps (Los treinta y nueve escalones), Alfred Hitchcock (1935): 312
Tikhiye stranitsy (Páginas silenciosas), Alexandr Sokurov (1993): 280, 413
To Be or Not To Be (Ser o no ser), Ernst Lubitsch (1942): 249, 321, 322, 327
To Catch a Thief (Atrapa a un ladrón) Alfred Hitchcock (1955): 403
Toni, Jean Renoir (1934): 143

Tosca (Tosca), Carl Koch / Jean Renoir (1940): 403
Touch of Evil (Sed de mal), Orson Welles (1958): 348, 386
Touchez pas au grisbi, Jacques Becker (1954): 154, 388
Tout va bien (Todo va bien), J.-L. Godard y J.-P. Gorin (1972): 80, 124, 125, 144, 302, 336, 413
The Tragedy of Othello (Otelo), Orson Welles (1952): 238, 318, 424, 425
Tri pesni o Lenine (Tres cantos sobre Lenin), Dziga Vertov (1934): 183
Le Trou (La evasión), Jacques Becker (1960): 364
Tystnaden (El silencio), Ingmar Bergman (1963): 63, 413
Uccellacci e uccellini (Pajaritos y pajarracos), Pier Paolo Pasolini (1966): 384
Ugetsu Monogatari (Cuentos de la luna pálida), Kenji Mizoguchi (1953): 63, 413
Umberto D (Umberto D), Vittorio de Sica (1951): 383
Un chien andalou (Un perro andaluz), Luis Buñuel (1928): 341, 348, 362, 422, 424
Under Capricorn (Atormentada), Alfred Hitchcock (1949): 363
Une femme est une femme (Una mujer es una mujer), Jean-Luc Godard (1961): 387
Une femme mariée (Una mujer casada), Jean-Luc Godard (1964): 168
Une histoire de vent, Joris Ivens (1989): 171, 332
Une visite au Louvre, Jean-Marie Straub / Danièle Huillet (2004): 218
Un film comme les autres, Jean-Luc Godard (1968): 123
U samogo sinego morja (Al borde del mar azul), Boris Barnet (1935): 16, 325, 416
Vale Abraão (El valle de Abraham), Manoel de Oliveira (1993): 65, 192, 416
The Valley of the Giants, Charles Brabin (1927): 395
Vampyr / L'Étrange Aventure de David Gray, Carl Th. Dreyer (1932): 411
Il Vangelo secondo Matteo (El Evangelio según San Mateo), Pier P. Pasolini (1964): 154, 247, 344, 380
Vendémiaire, Louis Feuillade (1918): 423
Vent d'Est, Grupo Dziga Vertov (1969): 123, 124
La Vénus Aveugle (La Venus ciega), Abel Gance (1940): 380
Vertigo (De entre los muertos), Alfred Hitchcock (1958): 230, 349, 388, 398, 402, 403
Viaggio in Italia (Te querré siempre), Roberto Rossellini (1953): 58, 278, 383, 417
Les Visiteurs du soir, Marcel Carné (1942): 380
Viskningar och rop (Gritos y susurros), Ingmar Bergman (1972): 310
La vita è bella (La vida es bella), Roberto Begnini (1997): 255
Viva l'Italia!, Roberto Rossellini (1961): 383
Vivre sa vie (Vivir su vida), Jean-Luc Godard (1962): 60
Vladimir et Rosa, Grupo Dziga Vertov (1971): 123
Voyage au Congo, Marc Allégret (1927): 342
Vredens Dag (Dies Irae), Carl Th. Dreyer (1946): 316, 346, 412
Wanda, Barbara Loden (1971): 370
Waterloo Bridge (El puente de Waterloo), Mervin LeRoy (1940): 348, 370
Way Down East (Las dos tormentas), David, W. Griffith (1920): 346
The Wedding March (La marcha nupcial), Erich von Stroheim (1927): 414
Week-end, Jean-Luc Godard (1967): 123, 332, 365
While the City Sleeps (Mientras Nueva York duerme), Fritz Lang (1956): 310
White Heat (Al rojo vivo), Raoul Walsh (1949): 316, 338
White Shadows in the South Seas (Sombras blancas en los Mares del Sur), Robert Flaherty / W.S. Van Dyke (1928): 343
The Wind (El viento), Victor Sjöström (1928): 171, 332
Wind Across the Everglades, Nicholas Ray (1958): 168, 400, 403
Written on the Wind (Escrito sobre el viento), Douglas Sirk (1956): 171, 332
The Wrong Man (Falso culpable), Alfred Hitchcock (1957): 168, 400, 403
Wuthering Heights (Cumbres Borrascosas), William Wyler (1939): 358
Yeleen (La luz), Souleymane Cissé (1987): 342
Les Yeux sans visage (Los ojos sin rostro), George Franju (1959): 214
You Only Live Once (Solo se vive una vez), Fritz Lang (1937): 156, 345, 348, 388
Zabriskie Point (Zabriskie Point), Michelangelo Antonioni (1970): 383, 201, 390
Zendegi egameh darad (Y la vida continúa), Abbas Kiarostami (1992): 63, 280, 413
Zéro de conduite, Jean Vigo (1933): 347, 391
Zemlia (La tierra), Alexandr Dovjenko (1930): 333, 356, 401
Zoia, Lev Arnstam (1944): 415

BIBLIOGRAFÍA

BIBLIOGRAFÍA ESPECÍFICA SOBRE GODARD Y/O HISTOIRE(S) DU CINÉMA:

- Aumont, Jacques, 1996, *À quoi pensent les films*, París, Seguiet.
- Aumont, Jacques, 1999, *Amnésies. Fictions du cinéma d'après Jean-Luc Godard*, París, P.O.L.
- Bellour, Raymond (ed.), 1992, *Jean-Luc Godard: Son + Image*, Nueva York, The Museum of Modern Art.
- Bellour, Raymond, 1999, *L'Entre-Images 2. Mots, Images*, París, P.O.L.
- Bergala, Alain, *Nul mieux que Godard*, París, Cahiers du Cinéma. Existe traducción al castellano: Bergala, A., 2004, *Nadie como Godard*, Barcelona, Paidós.
- Delavaud, G.; Esquenazi, J.-P.; Grange, M.-F. (directores), 2001, *Godard et le métier d'artiste*, París, L'Harmattan.
- Esquenazi, Jean-Pierre, 2004, *Godard et la société française des années 1960*, París, Armand Colin.
- Font, Domènec, 2000, *La última mirada (Testamentos filmicos)*, Valencia, Ediciones de la Mirada.
- Godard, Jean-Luc, 1980, *Introducción a una verdadera historia del cine*, Madrid, Alphaville. [ed. or., *Introduction à une véritable histoire du cinéma*, París, Albatros, 1980]
- Godard, Jean-Luc, 1996, *JLG / JLG Phrases*. París: P.O.L.
- Godard, Jean-Luc (Alain Bergala ed.), 1998, *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard. Tome 1: 1950-1984*, París, Cahiers du Cinéma,
- Godard, Jean-Luc (Alain Bergala ed.), 1998, *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard. Tome 2 (1984-1998)*, París, Cahiers du Cinéma.
- Godard, Jean-Luc, 1998, *Histoire(s) du cinéma (4 vols.)*, París, Gallimard-Gaumont.
- Godard, Jean-Luc; Ishaghpour, Youssef, 2000, *Archéologie du cinéma et mémoire du siècle. Dialogue*, Tours, Fârrago. La entrevista que constituye la mayor parte de este libro apareció traducida, aunque no íntegramente, en el cuaderno "El cine, memoria del siglo XX", *Letra Internacional* n° 71, verano 2001, pp. 41-71.
- Godard, Jean-Luc, 2001, *Éloge de l'amour. Phrases*, París, P.O.L.
- Leutrat, Jean-Louis, 1990, *Des traces qui nous ressemblent*, Chambéry, Éditions Comp'act.
- Leutrat, Jean-Louis; Liandrat-Guigues, Suzanne, 1994, *Jean-Luc Godard*, Madrid, Cátedra.
- Leutrat, Jean-Louis; Liandrat-Guigues, Suzanne, 2004, *Godard simple comme bonjour*, París, l'Harmattan.
- Lucas, Gonzalo de, 2001, *Vida secreta de las sombras. Imágenes del fantástico en el cine francés*, Barcelona, Paidós.
- Oubiña, David, 2000, *Filmología. Ensayos sobre cine*, Buenos Aires, Manantial.
- Oubiña, David (coord.), 2003, *Jean-Luc Godard: el pensamiento del cine. Cuatro miradas sobre Histoire(s) du cinéma*, Barcelona, Paidós.
- Rancière, Jacques, 2001, *La Fable cinématographique*, París, Seuil. Existe traducción al castellano: Rancière, J., 2005, *La fábula cinematográfica*, Barcelona, Paidós.
- Rancière, Jacques, 2003, *Le Destin des images*, París, La Fabrique.
- Silverman, Kaja; Farocki, Harun, 1998, *Speaking about Godard*, Nueva York/ Londres, New York University.

- Temple, Michael; Williams, James S. (eds.), 2000, *The Cinema Alone. Essays on the Work of Jean-Luc Godard 1985-2000*, Amsterdam, Amsterdam University Press.
- Temple, M.; Williams, J. S.; Witt, M. (eds.), 2004, *For Ever Godard*, Londres, Black Dog Publishing.
- Viota, Paulino, 2004, *Jean-Luc Cinéma Godard*, Santander, Fundación Marcelino Botín.

Revistas, entrevistas y artículos:

- Cahiers du Cinéma* n° 300, mayo 1979.
- La Revue belge du cinéma* n° 22-23, especial *Jean-Luc Godard: le cinéma*, 1988.
- Cahiers du Cinéma* n° 437, especial *Godard 30 ans depuis*, nov. 1990.
- Art Press* especial *Le Siècle de Jean-Luc Godard*, nov. 1998.
- Cahiers du Cinéma* n° 537, jul. 1999, especial *Histoire(s) du cinéma*.
- Cahiers du Cinema* especial *Le Siècle du cinéma*, nov 2000.
- CinémAction* n° 109, especial *Où en est le God-Art?*, otoño 2003.
- Aumont, Jacques, 1993, "Encore", *Art Press* n° 14, pp. 24-32.
- Biette, Jean-Claude, 1995, "Les enfants de Godard et de Pasiphaé", *Trafic* n° 15, pp. 118-130.
- Censi, Rinaldo, 1997, "Histoire(s) du cinéma-Lo splendore delle rovine", *Cineforum* n° 366, pp. 12-17.
- Daney, Serge, "Le thérorrisé (pédagogie godardienne)", *Cahiers du Cinéma* n° 262/63, ene. 1976, pp. 32-40.
- Entrevista a Gilles Deleuze "Trois questions sur *Six fois deux*", *Cahiers du Cinéma* n° 271, nov. 1976, en Deleuze, Gilles, 1999, *Conversaciones*, tercera edición, Valencia, Pre-textos.[ed. or., *Pourparleurs: 1972-1990*, París, Minuit, 1990]
- Entrevista a Bernard Eisenschitz "Une machine à montrer l'invisible", *Cahiers du Cinéma* n° 529, nov. 1998, pp. 52-56.
- Färber, Helmut, 2002, "Dante, Schelling, Godard/Histoire(s)", *Trafic* n° 43, pp. 129-140.
- Färber, Helmut, 2003, "Une forme qui pense", *Trafic* n° 45, 2003, pp. 87-96.
- Fernández Polanco, Aurora, 2004, "Shoah y el debate 'Lanzmann (Moisés) / Godard (San Pablo)", *Er, Revista de Filosofía* n° 33, pp. 119-150.
- Frodon, Jean-Michel, "Jean-Luc Godard. Parmi nous", *Cahiers du Cinéma* n° 590, mayo 2004, pp. 16-19.
- "Dialogue entre Jean-Luc Godard et Serge Daney" (1988), *Cahiers du Cinéma* n° 513, mayo 1997, pp. 49-55.
- Entrevista a Godard, *Film Comment* vol. 32 - n° 2, mar-abril 1996, pp. 31-41.
- Entrevista a Godard de Jonathan Rosenbaum "Bande-annonce pour les Histoire(s) du cinéma de Godard", *Trafic* n° 21, primavera 1997, pp. 5-18.
- Entrevista a Godard, "Jean-Luc Godard-La légende du siècle", *Les Inrockuptibles* n° 170, oct. 1998, pp. 20-28.
- Entrevista a Godard "Des traces du cinéma", *Positif* n° 456, feb. 1999, pp. 50-57.
- Entrevista a Godard, "Avenir(s) du cinéma", *Cahiers du Cinéma* especial *Aux frontières du cinéma*, nov. 2000, pp. 8-18.
- Entrevista a Godard, "Hope springs eternal", *Film Comment* vol. 38-n° 1, ene-feb 2002, pp. 53-55.

- Entrevista a Godard de Antoine de Baecque, “Le cinéma a été l’art des âmes qui ont vécu intimement dans l’Histoire”, *Libération*, 6-abril-2002.
- Entrevista a Godard durante el Festival de Cannes 2004, publicada en *Le Monde* 13-mayo-2004.
- Entrevista a Godard en *Libération* 15-mayo-2004.
- Godard, Jean-Luc, “Formats”, en *Cahiers du Cinéma* n° 591, jun. 2004, p. 78.
- Ishaghpour, Youssef, 2004, “Exercices de pensée artistique on a dit...”, *Trafic* n° 50, pp. 508-521.
- Leutrat, Jean-Louis, 1994, “Deleuze-Godard: andata e ritorno dei figli prodighi”, *Archipiélago* n° 17, pp. 25-28.
- Leutrat, Jean-Louis, “Histoire(s) du cinéma ou comment devenir maître d'un souvenir”, *Cinémathèque* n° 5, primavera 1994, pp. 28-39.
- Mariás, Miguel, 2005, « Montaje estratificado en el cine de Jean-Luc Godard: texturas, colores, sonidos, textos, caligrafía », *Artecontexto*, pp. 26-35.
- Michaud, Pierre-Alain, 2003, “Passage des frontières. Mnemosyne entre histoire de l’art et cinéma”, *Trafic* n° 45, 2003, pp. 104-120.
- Païni, Dominique, 1997, “Un musée pour cinéma créateur d’aura”, *Art Press* n° 221, pp. 28-33.
- Païni, Dominique, 2000, “La main qui ralentit”, *Cinémathèque* n° 18, pp. 10-21.
- Price, Brian, “Plagiarizing the Plagiarist: Godard meets the Situationists”, *Film Comment*, nov-dic. 1997, pp. 66-69.
- Rancière, Jacques, y otros, “Face au cinema et à l’Histoire”, *Le Monde* 6-oct-1995.
- Rancière, Jacques, “La sainte et l’héritière”, *Cahiers du Cinéma* n° 536, jul. 1999, pp. 58-61.
- Entrevista a Jacques Rancière (junio 2000), en *Balthazar* n° 4, verano 2001 (a consultar en <http://cyrilbg.club.fr/balthazar4.html>)
- Samocki, Jean-Marie, 2000, “Inning”, *Cinémathèque* n° 17, pp. 45-52.
- Saxton, Libby, 2003, “Anamnesis Godard / Lanzmann”, *Trafic* n° 47, pp. 48-66.
- Shafto, Sally, 1999, “Saut dans le vide. Godard et le peintre”, *Cinémathèque* n° 16, pp. 92-107.
- Silverman, Kaja, 2002, “The Dream of the Nineteenth Century”, *Camera Obscura* 51, Volumen 17, número 3, pp. 1-27.
- Entrevista a Philippe Sollers “Il y a des fantômes plein l’écran...”, *Cahiers du Cinéma* n° 513, mayo 1997, pp. 39-48.
- Temple, Michael, “It will be worth it”, *Sight and Sound* ene. 1998, pp. 20-23.
- Vancheri, Luc, 2003, “Esthétiques du cinéma”, *Cinergon* n° 16, pp. 71-85.
- Wajcman, G., 1999, “Saint Paul” Godard contre “Moïse” Lanzmann, le match”, *L’Infini* n° 65, pp. 121-127.

BIBLIOGRAFÍA SOBRE TEMAS DE CINE:

- AA. VV., 1999, *Lang, Hawks, Hitchcock*, Madrid, Fundamentos.
- Andrew, Dudley, 1983, *André Bazin*, París, éditions de l’Étoile. [ed. or., Oxford University Press, 1978]
- Aumont, Jacques, 1997, *El ojo interminable. Cine y pintura*, Barcelona, Paidós. [ed. or., *L’Oeil interminable*, París, Séguier, 1989]
- Aumont, Jacques, 2004, *Las teorías de los cineastas*, Barcelona, Paidós. [ed. or. *Les Théories des cinéastes*, París, Éditions Nathan-Université, 2002]
- Baecque, A.; Tesson, C. (eds.), 1999, *La Nouvelle Vague*, París, Cahiers du Cinéma.

- Bazin, André, 2000, *¿Qué es el cine?*, Madrid, Rialp. [ed. or., *Qu'est-ce que le cinéma?*, Paris, Le Cerf, 1958]
- Bresson, Robert, 1997, *Notas sobre el cinematógrafo*, Madrid, Ardora, p. 91. [ed. or. *Notes sur le cinématographe*, Paris, Gallimard, 1975].
- Chabrol, Claude; Rohmer, Eric, 1957, *Hitchcock*, Paris, éditions Universitaires.
- Cocteau, Jean, 1988, *Du cinématographe*, Paris, Belfond.
- Comolli, Jean-Louis; Rancière, Jacques, 1997, *Arrêt sur histoire*, Paris, Centre Pompidou.
- Daney, Serge, 1998, *Ciné-journal. Volume I (1981-1982)*, Paris, Cahiers du Cinéma. [1^a ed. 1986]
- Daney, Serge, 1998, *Ciné-journal. Volume II/ 1983-1986*, Paris, Cahiers du Cinéma. [1^a ed. 1986]
- Daney, Serge, 1991, *Devant la recrudescence de vols de sacs à main*, Lyon, Aleas.
- Daney, Serge, 1993, *Le Salaire du zappeur*. Paris: P.O.L.
- Daney, Serge, 1993, (ed. post.), *L'Exercice a été profitable, Monsieur*, Paris, P.O.L.
- Daney, Serge, 1998, *Perseverancia*, Buenos Aires, El Amante. [ed. or., *Persévérance: entretien avec Serge Toubiana*, Paris, P.O.L., 1994]
- Daney, Serge, 2001, *La Maison cinéma et le monde. 2. Les Années Libé 1981-1985*. Paris: P.O.L.-Trafic.
- Deleuze, Gilles, 1994, *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*, tercera edición, Barcelona, Paidós. [ed. or., *L'Image-mouvement. Cinéma 1*, Paris, Minuit, 1983]
- Deleuze, Gilles, 1996, *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*, Barcelona, Paidós. [ed. or., *L'Image-temps. Cinéma 2*, Paris, Minuit, 1985]
- Ehrenburg, Ilya, 1972, *Fábrica de sueños (1932)*, Madrid, Akal.
- Epstein, Jean, 1974, *Écrits sur le cinéma (tome 1: 1921-1947)*, Paris, Seghers.
- Faure, Élie, 1953, *Fonction du cinéma. De la cinéplastique à son destin social (1921)*, Paris, éditions d'Histoire de l'Art- Plon
- Frampton, Hollis, "Notes et hypothèses à partir d'un lieu commun", *Trafic* n° 21, 1997, pp. 134-135.
- Herederó, C. F.; Monterde, J. E., (eds.), *En torno a la Nouvelle Vague: rupturas y horizontes de la modernidad*, Valencia, Institut Valencià de Cinematografia Ricardo Muñoz Suay.
- Kracauer, Siegfried, 1995, *De Caligari a Hitler*, Barcelona, Paidós. [ed. or., *From Caligari to Hitler. A Psychological History of the German Film*, Princeton University Press, 1947]
- Kracauer, Siegfried, 1996, *Teoría del cine (la redención de la realidad física)*, Barcelona, Paidós. [ed. or., Nueva York, Oxford University Press, 1960]
- Langlois, Henri, 1986, *Trois Cents Ans du cinéma. Écrits*, Paris, Cahiers du cinéma.
- Langlois, George P.; Myrent, Glenn, 1986, *Henri Langlois. Premier citoyen du cinéma*, Paris Denoël.
- Leenhardt, Roger, 1986, *Chroniques du cinéma*, Paris, ed. de l'Étoile.
- Marquand-Ferreux, Huguette, 1994, *Musée du cinéma Henri Langlois*, Paris, Maeght/ La Cinémathèque Française.
- Masson, Marie-Noiëlle ; Mouëlles, Gilles (dir.), 2003, *Musiques et Images au cinéma*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes.
- Merleau-Ponty, Maurice, 2000, "El cine y la nueva psicología" (1945), en *Sentido y sinsentido*, segunda edición, Barcelona, Península, p. 105. [ed. or., *Sens et Non-sens*, Paris, Nagel, 1948]
- Mourlet, Michel, "Sur un art ignoré", *Cahiers du Cinéma* n.º 98, ago. 1959.
- Oliveira, Manoel, 2002, "Une idée de cinéma", *Magazine Littéraire* n° 406, pp. 44-45.

- Païni, Dominique, 1997, *Le Cinéma, un art moderne*, París, Cahiers du Cinéma.
- Païni, Dominique, 2002, *Le Temps exposé. Le cinéma de la salle au musée*, París, Cahiers du Cinéma.
- Rivette, Jacques, "De l'abjection", *Cahiers du Cinéma* nº 120, junio 1961, pp. 54-55.
- Romaguera, J.; Alsina, H. (eds.), 1998, *Textos y manifiestos del cine*, Madrid, Cátedra.
- Rosenbaum, Jonathan, 1995, *Placing Movies. The Practice of Film Criticism*, Berkeley-Los Angeles, University of California Press.
- Rossellini, Roberto, 2000, *El cine revelado*, Barcelona, Paidós. [ed. or., *Le Cinéma révélé*, París, Cahiers du Cinéma, 1984]
- Roud, Richard, 1983, *A Passion for Films. Henri Langlois and the Cinémathèque Française*, Londres, Secker&Warburg.
- Schefer, Jean-Louis, 1980, *L'Homme ordinaire du cinéma*, París, Cahiers du Cinéma/Gallimard.
- Schefer, Jean-Louis, 1999, *Images mobiles. Récits, visages, flocons*, París, P.O.L.
- Truffaut, François, 1998, *El cine según Hitchcock*, Madrid, Alianza. [ed. or., *Le Cinéma selon Hitchcock*, París, éditions Robert Laffont, 1966]
- Truffaut, François, 1999, *El placer de la mirada*, Barcelona, Paidós. [ed. or., *Le Plaisir des yeux*, París, Cahiers du Cinéma, 1987]
- Zunzunegui, Santos, 2003, "Poder de la palabra", *Letras de cine* nº 7, pp. 54-59.
- Zunzunegui, Santos, 2005, *Orson Welles*. Madrid, Cátedra.

BIBLIOGRAFÍA GENERAL:

- Adorno, Theodor W., 1962, *Prismas. La crítica de la cultura y la sociedad*, Barcelona, Ariel. [ed. or., *Prismen. Kulturkritik und Gesellschaft*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1955]
- Adorno, Theodor W., 1983, *Teoría estética*, Barcelona, Orbis. [ed. or., *Aesthetische Theorie*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1970]
- Adorno, Theodor W.; Horkheimer, Max, 1994, *Dialéctica de la Ilustración. Fragmentos filosóficos*, Madrid, Trotta. [ed. or., *Dialektik der Aufklärung: philosophische Fragmente* (1944), Amsterdam, Querido, 1947]
- Agamben, Giorgio, 2002, *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo*, Valencia, Pre-Textos. [ed. or., *Ciò che resta di Auschwitz: L'archivio e il testimone (Homo sacer III)*, Turín, Einaudi, 1999]
- Antelme, Robert, 2001, *La especie humana*, Madrid, Arena libros. [ed. or., *L'Espèce humaine*, París, Gallimard, 1957]
- Aragon, Louis, 1941, *Le Crève-cœur*, París, Gallimard.
- Aragon, Louis, 1979, *El campesino de París*, Barcelona, Bruguera. [ed. or., *Le Paysan de Paris*, París, Gallimard, 1926]
- Aragon, Louis, 2001, *Los colages*, Madrid, Síntesis. [ed. or., *Les Collages*, París, Hermann, 1965]
- Arendt, Hannah, 2001, *Hombres en tiempos de oscuridad*, Barcelona, Gedisa. [ed. or., *Men in Dark Times*, Nueva York, Harcourt Brace, 1968]
- Aristóteles, 2002, *Poética* (edición de Antonio López Eire), Madrid, Istmo.
- Barthes, Roland, 1988, *Michelet*, México, F.C.E. [ed. or., *Michelet par lui-même*, París, Seuil, 1954]
- Barthes, Roland, 1972, *Crítica y verdad*, Madrid, Siglo XXI. [ed. or., *Critique et Vérité*, París, Seuil, 1966]

- Bataille, Georges, 1955, *Manet, étude biographique et critique*, Ginebra, Skira, 1955.
Existe traducción al castellano, véase *Manet*, Valencia/ Murcia, IVAM/ Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, 2003.
- Baudelaire, Charles, (ed. de C. Pichois y J. Ziegler), 1973, *Correspondence*, tomo 2, París, Gallimard.
- Baudelaire, Charles, 1995, *Las flores del mal* (1861), traducción de Luis Martínez de Merlo, tercera edición, Madrid, Cátedra.
- Baudelaire, C., 1996, *Salones y otros escritos sobre arte*, Madrid, Visor.
- Beckett, Samuel, 1988, *L'Image* (1956 en inglés, 1ª ed. en francés 1958), París, Minuit.
- Benjamin, Walter, 2000, *Selected Writings. Volume I: 1913-1926*, Massachusetts/ Londres, The Belknap Press of Harvard University Press.
- Benjamin, Walter, 1988, *Diario de Moscú* (1925-26), Madrid, Taurus.
- Benjamin, Walter, 1987, *Dirección única* (1928), Madrid, Alfaguara.
- Benjamin, Walter, 1990, *El origen del drama barroco alemán* (1928), Madrid, Taurus.
- Benjamin, Walter, 1982, *Discursos interrumpidos I*, Madrid, Taurus.
- Benjamin, Walter, 1998, *Iluminaciones II. Poesía y capitalismo*, Madrid, Taurus.
- Benjamin, Walter, 1998, *Iluminaciones IV. Para una crítica de la violencia y otros ensayos*, Madrid, Taurus.
- Benjamin, Walter (Rolf Tiedemann ed.), 2005, *Libro de los Pasajes* (1927-1940), Madrid, Akal. [1ª ed. completa de los textos, *Das Passagen-werk*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1982]
- Bergson, Henri, 1968, *Matière et Mémoire* (1896), París, P. U. F.
- Bergson, Henri, 1973, *La evolución creadora* (1907), Madrid, Espasa-Calpe.
- Bergson, Henri, 1976, *El pensamiento y lo moviente* (1920-23), Madrid, Espasa-Calpe.
- Bernanos, Georges, 1965, *Le Journal d'un curé de campagne*, París, Plon. [ed. or., París, Plon, 1936]
- Blanchot, Maurice, 1970, *El diálogo inconcluso*, Caracas, Monte Ávila, p. 490. [ed. or., *L'Entretien infini*, París, Gallimard, 1969]
- Blanchot, Maurice, 1976, *La risa de los dioses*, Madrid, Taurus. [ed. or., *L'Amitié*, París, Gallimard, 1971]
- Blanchot, Maurice, 1992, *El espacio literario*, segunda edición, Barcelona, Paidós. [ed. or., *L'Espace littéraire*, París, Gallimard, 1955]
- Blanchot, Maurice, 2005, *El libro por venir*, Madrid, Trotta. [ed. or., *Le Livre à venir*, París, Gallimard, 1959]
- Borges, Jorge Luis, 1980, *Nueva antología personal*, Barcelona, Bruguera. [ed. or., Buenos Aires, Emecé, 1968].
- Borges, Jorge Luis, 2002, *La memoria de Shakespeare*, Madrid, Alianza.
- Braudel, Fernand, 1991, *Escritos sobre la historia*, Madrid, Alianza. [ed. or., *Écrits sur l'histoire*, París, Arthaud, 1990]
- Brecht, Bertolt, 2001, *Más de cien poemas*, Madrid, Hiperión.
- Brecht, Bertolt, 2004, *Escritos sobre teatro*, Barcelona, Alba.
- Breton, André, 1993, *Poemas I*, (traducción de Manuel Álvarez Ortega), segunda edición, Madrid, Visor. [ed. or., *Poèmes*, París, Gallimard, 1948]
- Breton, André, 1995, *Manifiestos del Surrealismo* (1924,1929), sexta edición, Barcelona, Labor.
- Breton, André, 2000, *El amor loco*, Madrid, Alianza. [ed. or., *L'amour fou*, París, Gallimard, 1937]
- Broch, Hermann, 1974, *Poesía e investigación*, Barcelona, Barral. [ed. or., *Dichten und Erkennen. Essays*, Zurich, Rhein-Verlag, 1955]

- Broch, Hermann, 2000, *La muerte de Virgilio*, Madrid, Alianza. [ed. or., *Der Tod des Vergil*, Nueva York, Pantheon, 1945]
- Brönte, Emily, 1963, *Poèmes (1836-1846)*, París, Gallimard.
- Celan, Paul, 2000, *Obras completas* (traducción de José Luis Reina Palazón), Madrid, Trotta.
- Certeau, Michel de, 1990, *L'Invention du quotidien. 1. Arts de faire*, París, Gallimard. [ed. or., París, UGE, 1980]
- Chéroux, Clément (dir.), 2001, *Mémoire des camps. Photographies des camps de concentration et d'extermination nazis (1933-1999)*, París, Marval.
- Chipp, Herschel B., 1995, *Teorías del arte contemporáneo*, Madrid, Akal. [ed. or., *Theories of Modern Art*, University of California, 1968]
- Cioran, Émile Michel, 1993, *La caída en el tiempo*, Barcelona, Tusquets. [ed. or., *Chute dans le temps*, París, Gallimard, 1964]
- Damisch, Hubert, "Montage du désastre", *Cahiers du Cinéma* nº 599, marzo 2005, pp. 72-78.
- Dante Alighieri, 1999, *Divina comedia*, (traducción de Ángel Crespo), Barcelona, Planeta.
- Debord, Guy, 2000, *La sociedad del espectáculo*, Valencia, Pre-Textos. [ed. or., *La Société du spectacle*, París, Buchet-Chastel, 1967]
- Debray, Régis, 1994, *Vida y muerte de la imagen*, Barcelona, Paidós. [ed. or., *Vie et mort de l'image*, París, Gallimard, 1992]
- Deleuze, Gilles, "Qu'est-ce que l'acte de création?", conferencia en la Fémis el 17-mayo-1987, a consultar en <http://www.webdeleuze.com/TXT/170387femis.htm>
- Deleuze, Gilles, 2002, *Diferencia y repetición*, Buenos Aires, Amorrortu. [ed. or., *Différence et Répétition*, París, P.U.F., 1968]
- Deleuze, Gilles, 2002, *L'Île déserte et autres textes. Textes et Entretiens 1953-1974*, París, Minuit. Existe traducción al castellano, véase Deleuze, G., 2005, *La isla desierta y otros textos*, Valencia, Pre-Textos.
- Deleuze, Gilles, 2002, *Logique de la sensation*, París, Seuil. [ed. or., París, La Différence, 1981]
- Deleuze, Gilles; Guattari, Felix, 1994, *Mil mesetas*, segunda edición, Valencia, Pre-Textos. [ed. or., *Mille Plateaux*, París, Minuit, 1980]
- Deleuze, Gilles; Guattari, Felix, 2001, *¿Qué es la filosofía?*, sexta edición, Barcelona, Anagrama. [ed. or. *Qu'est ce que la philosophie?*, París, Minuit, 1991]
- Didi-Huberman, Georges, 1990, *Devant l'image*, París, Minuit.
- Didi-Huberman, Georges, 2000, *Devant le temps*, París, Minuit.
- Didi-Huberman, Georges, 2002, *L'Image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, París, Minuit.
- Didi-Huberman, Georges, 2004, *Imágenes pese a todo*, Barcelona, Paidós. [ed. or., *Images malgré tout*, París, Minuit, 2003]
- Doran, Michel (ed.), 1980, *Sobre Cézanne*, Barcelona, Gustavo Gili.
- Éluard, Paul, 1942, *Poésie et Vérité*, Neuchatel, ed. de la Baconnière.
- Faure, Élie, 1990, *Historia del arte. 1. El arte antiguo (1909-21)*, Madrid, Alianza.
- Faure, Élie, 1991, *Historia del arte 4. El arte moderno, I (1909-21)*, Madrid, Alianza.
- Faure, Élie, 1992, *Historia del arte 5. El arte moderno, II (1909-21)*, Madrid, Alianza.
- Faure, Élie, 1964, *L'Esprit des formes (1927-33)*, París, Le Livre de Poche.
- Fernández Polanco, Aurora, 2003, "Memoria, historia, montaje y representación", en Aznar, S. (coord.), *La Memoria Pública*, Madrid, UNED, pp. 110-134.
- Ferré, Léo, 1993, *La Mauvaise graine. (Textes, poèmes, chansons 1946-1993)*, París, Édition 1.

- Focillon, Henri, 1964, “Éloge de la main” (1934) en *Vie des formes (suivie de l'Éloge de la main)*, quinta edición, París, P.U.F. Existe traducción al castellano: *La vida de las formas, y Elogio de la mano*, Madrid, Xarait, 1983.
- Foucault, Michel, 1999, *Arqueología del saber*, Madrid, Siglo XXI. [ed. or., *L'Archéologie du savoir*, París, Gallimard, 1969]
- Foucault, Michel, 2002, *El orden del discurso*, segunda edición, Barcelona, Tusquets. [ed. or., *L'Ordre du discours*, París, Gallimard, 1971]
- Foucault, Michel, “Espacios diferentes” (conferencia pronunciada el 14-marzo-1967 en el Cercle d'études architecturales, París), en A. Cabrera (coord.) 1994, *Toponimias. Ocho ideas del espacio*, Madrid, Fundación “la Caixa”, pp. 31-38.
- Freud, Sigmund, 1976, *La interpretación de los sueños (1895-1899)*, vol. 3, octava edición, Madrid, Alianza.
- Fried, Michael, 1996, *Manet's Modernism*, Chicago, University of Chicago Press.
- Gombrich, Ernst H., 1992, *Aby Warburg. Una biografía intelectual*, Madrid, Alianza. [ed. or., *Aby Warburg, an Intellectual Biography*, Londres, The Warburg Institute, 1970]
- Greimas, Algirdas Julien; Courtés, Joseph, 1990, *Semiótica, Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*, Madrid, Gredos. [ed. or., *Sémiotique: Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, París, Hachette, 1979]
- Hegel, G. W. F., 1999, *Lecciones sobre la Filosofía de la Historia Universal*, (ed. post. 1830), Madrid, Alianza.
- Heidegger, Martin, 1996, “¿Y para qué poetas?” (“Wozu Dichter?”, 29-dic.-1946), en *Caminos de bosque*, Madrid, Alianza, pp. 241-289.
- Hölderlin, Friedrich, 2002, *Antología poética*, (traducción de Federico Bermúdez Cañete), Madrid, Cátedra.
- Hugo, Victor, 2002, *Pour la Serbie (29-Ago-1876)*, en *Oeuvres Complètes. Politique*, París, Robert Laffont, pp. 949-951.
- Jacob, François, 1977, *La lógica de lo viviente*, Barcelona, Laia. [ed. or., *La Logique du vivant, une histoire de l'hérédité*, París, Gallimard, 1970]
- Kerman, Joseph; Tyson, Alan, 1985, *Beethoven*, Barcelona, Muchnik. [ed. or., *The New Grove Beethoven*, Nueva York, W.W. Norton, 1983]
- Klemperer, Victor, 2002, *LTI. La lengua del Tercer Reich*, Barcelona, Minúscula. [ed. or., *LTI: der Lingua Tertii Imperi: Notizbuch eines Philologen*, Berlín, Aufbau-Verlag, 1947]
- Kracauer, Siegfried, (ed. post. 1969), *History. The Last Things Before the Last*, Nueva York, Oxford University Press.
- Laforgue, Jules, 1970, *Poésies complètes*, París, Gallimard y Librairie Générale Française.
- Levi, Primo, 2002, *Si esto es un hombre*, Barcelona, Muchnik editores. [ed. or., *Se questo è un uomo*, Turín, Einaudi, 1958]
- Lévi-Strauss, Claude, 2002, *El pensamiento salvaje*, duodécima edición, Madrid, F.C.E. [ed. or., *La Pensée sauvage*, París, Plon, 1962]
- Lévi-Strauss, Claude, 1986, *Mitológicas I. Lo crudo y lo cocido*, cuarta reimpresión, México, F.C.E. [ed. or., *Mithologiques. Le Cru et le Cuit*, París, Plon, 1964]
- Lévi-Strauss, Claude, 1976, *Mitológicas IV. El hombre desnudo*, Madrid, Siglo XXI. [ed. or., *Mithologiques, IV. L'Homme nu*, París, Plon, 1971]
- Lévi-Strauss, Claude, 1986, *La alfarera celosa*, Barcelona, Paidós. [ed. or., *La Potière jalouse*, París, Plon, 1985]
- Lévi-Strauss, Claude; Eribon, Didier, 1990, *De cerca y de lejos*, Madrid, Alianza. [ed. or., *De près et de loin*, París, ed. Odile Jacob, 1988]

- Lucrecio, 1985, *De Rerum Natura / De la Naturaleza*, Barcelona, Bosch.
- Malraux, André, 1948, *La Création artistique*, Ginebra, Skira.
- Malraux, André, 2003, *Esquisse d'une psychologie du cinéma*, París, Nouveau Monde éditions. [ed. or., París, Gallimard, 1946]. Existe traducción al castellano: Malraux, André, 1959, *Psicología del cine*. Buenos Aires: J.I. editor.
- Malraux, André, 2004, *Écrits sur l'art. Oeuvres complètes, tome IV*, París, Gallimard.
- Malraux, André, 2004, *Écrits sur l'art II. Oeuvres complètes, tome V*, París, Gallimard.
- Malraux, André, 1996, *Oraciones fúnebres*, Madrid, Mario Muchnik. [ed. or. *Oraisons funèbres*, París, Galimard, 1971]
- Mandelstam, Osip, 1999, *Cuadernos de Voronezh (1935-37)*, (traducción de Jesús García Gabaldón), Barcelona, Igitur.
- Merleau-Ponty, Maurice, 1970, *Lo visible y lo invisible*, Barcelona, Seix-Barral. [ed. or., *L'Oeil et l'Esprit, Art de France* nº 1, ene. 1961/ París, Gallimard, 1964]
- Michaud, Pierre-Alain, 1998, *Aby Warburg et l'image en mouvement*, París, Macula.
- Mosès, Stéphane, 1997, *El ángel de la Historia*, Madrid, Cátedra. [ed. or., *L'Ange de l'histoire*, París, Seuil, 1992]
- Nietzsche, Friedrich, 1999, *Sobre la utilidad y el perjuicio e la historia para la vida (II Intempestiva) (1874)*, Madrid, Biblioteca Nueva.
- Ovidio, 1994, *Metamorfosis*, vol. III (lib. XI-XV), Madrid, CSIC.
- Ovidio, 1998, *Remedia Amoris*, en *Obra Amatoria III*, Madrid, CSIC.
- Pagnoux, Élizabeth, 2001, "Reporter photographe à Auschwitz", *Les Temps Modernes* nº 613, vol. 56, pp. 84-108.
- Pavese, Cesare, 2001, *Diálogos con Leucò*, Barcelona, Tusquets. [ed. or., *Dialoghi con Leucò*, Turín, Einaudi, 1947]
- Péguy, Charles, 1956, *Clio. Dialogue de l'Histoire et de l'âme païenne (1913)*, en *Oeuvres en prose (1909-1914)*, París, Gallimard.
- Pound, Ezra, 2002, *Canto I (1925)*, en *Cantares Completos*, tomo I, (traducción de José Vázquez Amaral), segunda edición, Madrid, Cátedra.
- Queneau, Raymond, 1987, *L'Instant fatal*, París, Gallimard. [ed. or., *L'Instant fatal, poèmes*, París, Gallimard, 1948]
- Renoir, Jean, 2002, *Pierre-Auguste Renoir, mon père*, París, Gallimard. [ed. or., París, Hachette, 1962]
- Reverdy, Pierre, 1975, *Nord-Sud, Self-Defense et autres écrits sur l'art et la poésie (1917-1926)*, París, Flammarion.
- Rilke, Rainer M., 1993, *Elegías de Duino. Sonetos a Orfeo (1923)*, (traducción Eustaquio Barjau), Madrid, Cátedra.
- Rilke, Rainer Maria, 2001, *Cartas a un joven poeta (1903-1908)*, Madrid, Alianza.
- Rimbaud, Arhur, 1997, *Una temporada en el infierno (1873)* (traducción de Gabriel Celaya), en *Poesía completa*, Madrid, Visor.
- Rohmer, Eric, 2000, *De Mozart en Beethoven*, Madrid, Ardora. [ed. or. *De Mozart en Beethoven*, París, Actes Sud, 1996]
- Rougemont, Denis, 1977, *Pensar con las manos*, Madrid, Magisterio Español. [ed. or., *Penser avec les mains*, París, A. Michel, 1936]
- Schlegel, Friedrich, 1994, *Poesía y filosofía*, Madrid, Alianza.
- Shakespeare, William, 1978, *Much Ado About Nothing (1595)*, en *The Complete Works (The Alexander Text)* decimotercera edición, Londres, Collins.
- Simmel, Georg, "Las ruinas" (1919), *Revista de Occidente* nº 110, 1989, pp. 108-117.
- Sollers, Philippe, 1985, *Mujeres*, Barcelona, Lumen. [ed. or., *Femmes*, París, Gallimard, 1983]

- Tarkington, Booth, 2005, *El cuarto mandamiento*, Madrid, Alfaguara.[ed. or., *The Magnificent Ambersons*, Garden City-New York, Doubleday, Page & Co., 1918]
- Thomas, Dylan, 1967, *Collected Poems, 1943-1952* (1ª ed. 1952), Londres, J.M. Dent & Sons Ltd.
- Valéry, Paul, 1996, *Escritos sobre Leonardo da Vinci* (1894, 1929), segunda edición, Madrid, Visor.
- Valéry, Paul, 1960, *Tel Quel I* (1941), en *Oeuvres. Tome II*, París, Gallimard
- Valéry, Paul, 1960, *Tel Quel II* (1943), en *Oeuvres tome II*, París, Gallimard.
- Valéry, Paul, 1999, *Piezas sobre arte*, Madrid, Visor.
- Virgilio, 1989, *La Eneida*, Barcelona, Planeta.
- Virgilio, 2004, *Bucólicas*, Buenos Aires, Losada.
- Virilio, Paul, 2001, *El procedimiento del silencio*, Barcelona, Paidós. [ed. or., *La Procédure silence*, París, Galilée, 2000]
- Wajcman, Gérard, 2000, *L'Objet du siècle*, París, Verdier.
- Wajcman, Gérard, 2001, "De la croyance photographique", *Les Temps Modernes* nº 613, vol. 56, pp. 47-83.
- Weil, Simone, 2001, *Cuadernos* (1933-1942), Madrid, Trotta.
- Weil, Simone, 2001, *La gravedad y la gracia* (1934-43), Madrid, Trotta. [ed. or., *La Pesanteur et la Grâce*, París, Plon, 1947]
- Wittgenstein, Ludwig, 1995, *Aforismos. Cultura y valor*, Madrid, Espasa-Calpe.
- Wittgenstein, Ludwig, 2000, *Sobre la certeza* (1950-51), Barcelona, Gedisa. [ed. or., *Über Gewissheit*, Oxford, Basil Blackwell, 1969]
- Yates, Frances A., 1974, *El arte de la memoria*, Madrid, Taurus. [ed. or., *The Art of Memory*, Chicago, Chicago University Press, 1966]