



**JEAN-LUC GODARD / HISTOIRE(S) DU
CINÉMA. EL CAPITALISMO COMO
PATOLOGÍA DE LA MEMORIA**

Fernando Bayón
Instituto de Filosofía-CCHS/CSIC

*Ya es hora de que la vida devuelva todo lo que
le ha robado al cine (Louis Delluc)*

DESDE LOS LLAMADOS AÑOS-MAO –LOS AÑOS EN QUE CAMBIÓ A ANNA KARINA POR MAO ZEDONG-, ALLÁ POR 1968, JEAN-LUC GODARD planeaba realizar una “Introducción a una verdadera historia del cine”, verdadera en el sentido de que estaría hecha con imágenes y sonidos y no con textos ilustrados, cuya primera intentona, algo frustrante, tuvo lugar en el otoño de 1978 en una serie de proyecciones acompañadas por conferencias, más tarde transcritas a un libro bastante ilegible¹, en el *Conservatoire d’Art Cinématographique* de Montreal; pero que sólo con las técnicas videográficas de los ochenta pudo empezar a cuajar adecuadamente. Las “Histoire(s) du cinéma” de que voy a tratar constan de cuatro capítulos, cada uno con dos secciones, que fueron producidos y estrenados, con alguna interrupción, entre 1988 y 1998.

1. *La historia del buhonero (y otras historias).*

Ferdinand Ramuz, escritor franco-suizo (1878-1947, Lausanne), conocido hoy sobre todo por ser el autor de *Histoire du soldat* musicado por Stravinsky, incluyó en una de sus obras el siguiente cuento: un buhonero llegó a un pueblo, y fue acogido de una manera extraordinariamente amistosa por todos, pues durante días y días maravilló a la población entera con sus relatos; un amanecer se desató una impresionante tormenta que duró varias jornadas, y el buhonero anunció a la población que se trataba del fin del mundo; pero pasados unos pocos días volvió a salir el sol. Todo el pueblo se puso entonces de acuerdo para expulsar al buhonero. El cine, dice Godard, es ese buhonero. La voz desterrada precisamente por realizar un pronóstico errado acerca de la muerte: el exilado por exceso de conciencia. “Que todo cambie, para que nada sea diferente”, leemos al comienzo de las historias del cine –y no se trata de Tomasi di Lampedusa y su

¹ GODARD, J-L, *Introducción a una verdadera historia del cine. Tomo I*, Madrid, Alphaville, 1980 (Traducción de Miguel Marías).

“El Gatopardo”, sino de un aforismo extraído de las “Notas sobre el cinematógrafo” de su admirado Robert Bresson-: quienes expulsaron al buhonero pueden aplicarse el aforismo. *En las sombras el pueblo de las salas oscuras quema lo imaginario para calentar lo real; ahora lo real se venga y quiere verdaderas lágrimas y verdadera sangre*, oímos en un pasaje de las historias de Godard (y también: *el arte, en su desesperación, es como un incendio, nace de aquello que arde*). Walter Benjamin, trocando la pantalla por el libro, lo había dicho de una forma muy parecida en *Der Erzähler* (El narrador), “lo que atrae al lector a la novela es la esperanza de calentar su vida helada al fuego de una muerte de la que lee.”² El destino ajeno nos confiere el calor que jamás obtenemos del propio: esta es la memoria que hace el arte, la memoria que hace al arte.

No por nada, lo primero que lee el espectador en el frontis de las “Historie(s) du cinéma” es esta cita: HOC OPUS, HIC LABOR EST, de la *Eneida* de Virgilio, una línea por cierto favorita también de Walter Benjamin y que, como se sabe, puede traducirse por “Este es el trabajo, ésta la fatiga”, y se corresponde con las palabras de la Sibila al infernado Eneas: “Es fácil la bajada al Averno; / de noche y de día está abierta/ la puerta del negro Dite; / pero dar marcha atrás/ y escapar a las auras del cielo/ ¡este es el trabajo, ésta la fatiga!” Es uno de los *Leitmotiv* de la obra de Godard: el cinematógrafo va a incursionar, siguiendo la pauta mitológica de los Eneas y Orfeo, en el inframundo para rescatar a un fantasma que o bien no le va a perdonar sus culpas (Dido) o bien va a desaparecer a sus espaldas justo cuando creía haberlo resucitado (Eurídice). Lo difícil, como supo el artista Orfeo, es seguir viviendo y creando después de haber ascendido del infierno con las manos vacías. Esta es la sentencia que Godard aplica de forma inapelable al cinematógrafo, especialmente tras su fracasado descenso al infierno de los campos de concentración, como veremos.

2. *La memoria del montaje/el montaje de la memoria.*

Resulta fascinante abordar las relaciones entre cultura de la imagen y producción de memoria (o, de forma tan legítima, la relación entre la producción de imágenes y la cultura de la memoria), a partir de una obra como las “Histoire(s) du cinéma” de Jean-Luc Godard. Antes de nada, creo conveniente decir algo al respecto de la posición del autor de “Pasión” frente al debate modernidad/posmodernidad que, se quiera o no,

² BENJAMIN, W., *El narrador*, en *Para una crítica de la violencia y otros ensayos. Iluminaciones IV*, Madrid, Taurus, 1998, p. 127.

asoma casi siempre por debajo de la puerta. Fredric Jameson caracterizó muy bien al cineasta cuando dijo de él que “en la postmodernidad actual Godard –seguramente tan postmoderno *avant la lettre* como cualquiera habría deseado en el apogeo de la gran modernidad del autor- se ha convertido en el último superviviente de lo propiamente moderno.³” Imposible de enrasar a priori con la postmodernidad no sólo por sus intempestivas concepciones del genio creador romántico en medio de un paisaje académico donde todos parecen de acuerdo en que el significado de cualquier obra es un programa digital generado hipertextualmente, sino especialmente por el esfuerzo convulsivo por lograr que tantas piezas rotas como componen sus historias se sumen para constituir *algo*, algo que no será ya desde luego una obra de arte en el sentido moderno del monumento admirativo o el objeto inerte sino un laboratorio experimental donde se examina qué podría significar disponer de un *relato* armado con los materiales prefabricados de la vida y la sociedad en el capitalismo tardío. Godard es, propiamente, un tardomoderno, alguien para quien la modernidad es, ante todo, crisis⁴.

Igual que Le Corbusier decía que la casa era una “máquina de vivir”, él también se resiste a conceder que el cine sea una “mercancía para el consumo de público reacio a cambiar y modificar sus opiniones y acciones”, pues (aunque probablemente sepa que el arte sólo despierta a los despiertos) está convencido de que puede transformarse en un “vehículo para revelar nuevas zonas del ser, para agitar los niveles sedimentados del propio mundo, ya sea el social o el natural⁵”: la obra cinematográfica es una máquina para la investigación, una modalidad de conocimiento. Dicho en un aparte: retengamos esta alianza de cine y conocimiento como línea de defensa del cineasta Godard frente a una época en que muchos quieren contestar a la supuesta idolatría posmoderna por las imágenes armados de cierto bizantinismo iconoclasta –sin echar cuentas de que el capitalismo tardío no tiene interés ninguno en idolatrar las imágenes *per se* sino antes bien el consumo del que éstas son fetiches-. En una cultura política donde la producción de memoria sigue siendo centro de arduo debate ideológico, conviene tomar conciencia de que no hay memoria que se imponga sin cierta dosis de iconolasia⁶, hasta el punto de poder afirmar que la antigua institución romana de la *damnatio memoriae* [condena de

³ JAMESON, F., *Colectivos de alta tecnología en el último Godard*, en *La estética geopolítica*, Barcelona, Paidós, 1995, p. 192.

⁴ Para la elucidación del término ‘crisis’ me remito a KOSELLECK, R., “Crisis”, en *Crítica y crisis. Un estudio sobre la patogénesis del mundo burgués*, Madrid, Trotta/UAM, 2007, pp. 241ss.

⁵ *Ibid.*, pag. 194. En adelante me baso en pp. 195ss.

⁶ Vid. FREEDBERG, DAVID, *El poder de las imágenes. Estudio sobre la historia y la teoría de la respuesta*, Madrid, cátedra, 1992, pp. 423ss.

la memoria, borramiento del recuerdo] que, obviamente, suponía la mutilación de objetos e inscripciones así como la destrucción de imágenes del emperador defenestrado, se reproduce hoy para satisfacer por igual olvidos justos e injustos, para borrar a dictadores o a poetas.

Y si el cine alguna vez respondió a la vocación del pensamiento, lo posmoderno, como recuerda Jameson, no comparte ni mucho menos esta vocación trans-estética por la cual el arte quisiera reemplazar a la propia filosofía, pues en lo posmoderno renace la vocación contraria, “quizás más antigua y precapitalista, de decoración y ornamento”, una amortización de la incoherencia bajo la especie de la *jouissance*, un deleitarse en finales abiertos, un deseo llamado caos o contingencia. Por supuesto que las “Histoire(s) du cinéma” son también eso, tapices de lo contingente, textualizaciones poco complacientes del “alles, was der Fall ist” (todo lo que venga al caso), coreografías de la dinámica de una máquina social colectiva sin centro, una superficie llena de alegorías mediáticas que funcionan como los objetos simples con los que interpretar un referente que, como el sistema mundial, es de una endiablada complejidad. Quiero despedir a Fredric Jameson citando unas palabras suyas inspiradas en un film importante en la carrera de Godard, como es “Pasión” (1982):

En el capitalismo tardío se han abolido el espacio privado y la vida privada como tales, vueltos del revés en el universo estandarizado y producido en masa de lo urbano (que por esta misma razón ha dejado de ser un verdadero espacio público). [...] En consecuencia, el presente se encuentra cubierto con los restos rotos de todos estos símbolos modernos, que (como dijo Barthes de la completa significación de las fotografías publicitarias) inspiran náuseas por sí mismos, la repugnancia que se siente por aquello que ha jugado con lo contingente reclamando trascenderlo y subsumirlo en algún significado superior. Por lo tanto, lo contingente, confuso, inauténtico, lo producido en masa –que no es bonito ni feo, sino tan sólo basura o kitsch- será lo único que valide el nuevo tipo de obra y presente credenciales de un nuevo tipo de realidad que ya no podemos llamar auténtica. Esas credenciales se aceptan en cuanto ya no se es capaz de asumir todo ese pormenor en una interpretación que tenga sentido.⁷

¿Cómo hacer memoria de la imagen? ¿Cómo hace memoria la imagen? Las historias del cine de Jean Luc Godard son una de las respuestas más monumentales y vivas dadas por pensador alguno a estas preguntas en los últimos años. La clave está en un concepto muy veterano en las tradiciones revolucionarias postmarxistas: el montaje. El montaje es la herramienta, el cerebro se podía decir, con que Godard piensa la relación entre industria de las imágenes y memoria de la historia. Partiendo de una constatación inolvidable: que la memoria no es un conjunto natural de recuerdos atesorados por una conciencia aislada ni un reservorio donde el pasado se deposita fatalmente, sino un orden inestable de signos en constante reenvío sobre el que deciden

⁷ JAMESON, F., *Ibidem*, p. 205.

multitud de dispositivos de fuerza, una construcción social mediada por intereses que se organizan igual que una economía política.

Por eso mismo, la pregunta por la memoria es una pregunta por el presente. Godard nos permite reflexionar sobre cómo el modelo de sociedad tantas veces presentado bajo el prometedor título de “sociedad de la información y el conocimiento” traiciona precisamente aquello que parece garantizar y es extremadamente pobre en su riqueza sin fin. “Existe la creencia –dice Jacques Rancière- de que donde abunda la información hay superabundancia de memoria. Sin embargo, el presente nos demuestra que esto no es así en absoluto. La información no es la memoria. No acumula para la memoria, sólo trabaja en beneficio propio. Y su beneficio está en que todo se olvide de inmediato para afirmar así la verdad única y abstracta del presente y afirmarse luego ella misma en su poder como el único adecuado a esa verdad. Cuanto más abundan los hechos, más se impone el sentimiento de su igualdad indiferenciada. Más se desarrolla, también, la capacidad de convertir su yuxtaposición interminable en imposibilidad de concluir, en imposibilidad de leer en ellos el sentido de una historia.”⁸

El reino del presente *informatizado* destierra de la realidad todo lo que no se avenga al proceso ciego y homogéneo de su autopresentación: hoy el negacionismo no consiste en decir *no* en bloque a la existencia de tal o cual hecho del pasado, sino en multiplicar y disipar lo más aceleradamente posible los vínculos históricos que hacían gobernable ese hecho como relato simbólicamente consistente y reivindicable. Frente a esto, los *mass-media* y la industria cultural apuestan por una proliferación incesante de items con que satisfacer el consumo, diferenciando hasta extremos inverosímiles la libertad de ofertar pero clonando de manera férrea la necesidad compulsiva de demandar.

Jean-Luc Godard ha respondido a las estrategias de las democracias-mercado por medio del montaje, por la resurrección de cierta poética benjaminiana. El montaje es aquella poética que sabe que *una* imagen es siempre.... al menos *dos* (*One plus One*). Se trata de una articulación de las imágenes de acuerdo a cierta estética “maliciosa”, en expresión de Didi-Huberman, que saja las metáforas con que interpretamos lo propio desde la “morada prestada” de lo figurado de una manera que encubre la distancia y aplana las diferencias. Godard hace lo mismo que hace el historiador según Benjamin: tomar las cosas a contrapelo, jugar como un niño malicioso con jirones de tiempo

⁸ RANCIÈRE, J., *La fábula cinematográfica. Reflexiones sobre la ficción en el cine*, Barcelona, Paidós, 2005, p. 182.

escapando dialécticamente al modelo trivial del pasado fijo⁹. El montaje en el historiador de las imágenes que es Godard es una poética del desgarramiento de los parecidos *dados por razonables*, una provocadora deshabituación al régimen de lo visible que dábamos por bueno, una juntura de planos que sin embargo produce diferencias críticas.

No puedo entrar a fondo en un tema que, pese a todo, considero decisivo: la resistencia a la metáfora a cargo del montaje dialéctico que practica Godard. En todo caso, el cineasta se da la mano, probablemente sin quererlo, con quienes han caracterizado a nuestro tiempo como el de la “retirada o el atardecer de la metáfora”. Por supuesto, pienso en Derrida, pero antes que en él pienso en Nietzsche –quien en su “Genealogía de la moral” definió al hombre moderno como *el animal sin metáforas*¹⁰, la definición que según él mejor cuadraba a la humanidad postcopernicana que toma conciencia de la gratuidad *horadante* del enigma de su existencia-, y pienso en Heidegger (*Das metaphorische gibt es nur innerhalb der Metaphysik*, “Lo metafórico sólo se da en el interior de la metafísica”, una frase de su conferencia de 1956 titulada *Der Satz vom Grund*, “La proposición del fundamento”, dedicada en buena medida a analizar cómo la esencia de la era moderna, técnica y atómica, viene determinada por la calculabilidad omnimoda de los objetos a cargo de una validación ilimitada del principio de razón –*nihil est sine ratione*-); y, pienso, sí, finalmente en Derrida quien tanto en su ensayo “La retirada de la metáfora” como en su anterior “La mitología blanca”¹¹ desconstruye la vieja definición Aristotélica (Poética, 1457b) de acuerdo a la cual la “metáfora es transferencia del nombre de una cosa a otra: del género a la especie, de la especie al género o según analogía”¹². Es decir, las metáforas son operaciones retóricas que pretenden asegurar la legibilidad de lo propio haciéndolo peregrinar a un sentido figurado *kata ton analogon*, esto es, obedeciendo a alguna suerte de analogía que es la metafísica que garantiza que, bajo esos corrimientos, hibridaciones y desplazamientos del sentido, se celebre la reunión de lo propio y lo figurado. Derrida quiere liberar a las metáforas, en plural, de esta metafísica identitaria, pues *una metáfora no puede ser lo que es más que borrándose*, construyendo indefinidamente su

⁹ Vid. DIDI-HUBERMAN, GEORGES, *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora, 2005, sobre todo, pp. 147-163.

¹⁰ NIETZSCHE, F., *La genealogía de la moral (tratado tercero, 25)*, Madrid, Alianza, 2001, p. 196.

¹¹ Vid. DERRIDA, JACQUES, “La retirada de la metáfora”, en *La deconstrucción en las fronteras de la filosofía*, Barcelona, Paidós, 1989, pp. 9ss; y “La mitología blanca” en *Márgenes de la filosofía*, Madrid, Cátedra, 2003, pp. 247ss.

¹² ARISTÓTELES, *Poética*, México DF, UNAM, 2000, p. 33.

autodestrucción y escapando así a las incauciones de sus derivas bajo ninguna ley de lo mismo.

Rancière ha detectado en Godard una fuerte resistencia ante la metáfora: contra ella, sólo valen dos grandes procedimientos representativos, dice. El procedimiento surrealista, que consiste en literalizar la metáfora [algo recurrente por ejemplo en *La Chinoise* de 1968: Godard lee literalmente la metáfora según la cual el Pequeño Libro Rojo de Mao *es* la muralla que defiende a las masas contra el imperialismo, regalándonos una imagen propia de un Magritte o un Lewis Carroll sesentayochistas, donde vemos a la actriz Juliette Berto parapetarse tras una pequeña muralla físicamente enladrillada con libros rojos de Mao].



Por mucho que estas greguerías de Godard tengan su importancia, más la tiene a mi entender esa sensibilidad dialéctica que a través del montaje lleva a disociar lo que la metáfora reúne. Y si Benjamin, en su *Paris, capital del siglo XIX* reivindicó el montaje como forma de conocimiento, Godard en su *El cine, capital del siglo XX*, título que podría convenir a sus “Histoire(s) du cinéma”, sigue el método que inspiró el “Libro de los pasajes” desarrollando el arte de citar sin comillas hasta donde le es posible, con intenciones comparables a las del filósofo: “Pero los andrajos, el desecho [*die Lumpen, den Abfall*]: esos no los voy a inventariar sino justipreciarlos del único modo posible: usándolos (*sie verwenden*)”¹³. Salvando las distancias, Godard imita a Benjamin su condición de historiador que concede a los *trapos* un enorme valor de uso, y sus historias del cine no están escritas linealmente sino compuestas por imágenes (visuales, sonoras, literarias) que no se *desarrollan* en ninguna dirección única sino que se montan de manera entrecortada, relampagueante, polirrítmica. Walter Benjamin vio que el cine “desenreda” todas las formas de visión, *desmonta* y *remonta* todos los ritmos y los tiempos preformados. Si el cine es una *forma que piensa*, el montaje es quien fabrica

¹³ Citado en DIDI-HUBERMAN, G., *Ante el tiempo*, supra, p. 157.

esa forma, es una construcción epistémica que se atreve a interpretar la sinrazón en la historia, aunque para ello deba recurrir a un verdadero *malestar en la representación*.

Este malestar lo sentirán muchos cuando vean una imagen pornográfica montada junto a la imagen de un mitin de Hitler [con lo que, de paso, Godard corrobora la célebre nota benjaminiana a “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica” en la que apuntaba que *La crisis de las democracias puede entenderse como una crisis de las condiciones de exhibición del hombre político*¹⁴], o la imagen de un amasijo de carne en un nicho de Dachau tomada por Georges Stevens en 1945 sobreimpresionada en la imagen de Liz Taylor saliendo de las aguas en “Un lugar en el sol”, filme rodado por el propio Stevens al incorporarse a Hollywood tras la guerra (*vid anexo 1*). El montaje en Godard tiene así el valor de organización de un síntoma: los incidentes, los conflictos, las cataratas de imágenes, unas sobre otras, dejan salir algo que no se *ve* en uno u otro fragmento del filme por separado, pero que *aparece*, diferenciadamente, como una capacidad de obsesión generalizada¹⁵. Porque montaje no es asimilación. Sólo una mente brutalizada por la propaganda puede creer que montar la imagen de un muslo de mujer seguida de la imagen del capó de un coche supone *asimilar* lo uno a lo otro. Montaje no es asimilación: el capitalismo tardío ha sabido administrar muy bien la inclinación contemporánea a producir patológicamente la memoria, es decir, siguiendo la razón de la emoción y la lógica de la pasión -que es tanto como decir el mercado del sufrimiento y el comercio de la enfermedad- [Aristóteles en su *Retórica*, 1356^a, expuso cómo el *pathos* era una de las tres clases de persuasión suministrada por el discurso¹⁶, precisamente la que se centra en predisponer

¹⁴ BENJAMIN, W., *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, México DF, editorial Itaca, 2003, p. 106.

¹⁵ DIDI-HUBERMAN, G., *Imágenes pese a todo. Memoria visual del holocausto*, Barcelona, Paidós, 2004, p. 199. Por otra parte, conviene traer aquí las palabras que escribiera en 1985 Gilles Deleuze para “La imagen-tiempo”: “la cuestión ya no es la de la asociación o atracción de las imágenes. Por el contrario, lo que cuenta es el intersticio entre imágenes, entre dos imágenes: un espaciamento que hace que cada imagen se arranque al vacío y vuelva a caer en él. La fuerza de Godard no está sólo en utilizar este modo de construcción a lo largo de toda su obra (*constructivismo*), sino en convertirlo en un método sobre el cual el cine, al mismo tiempo que lo utiliza, debe interrogarse”. DELEUZE, G., *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*, Barcelona, Paidós, 1987, p. 239s. Y concluye: “El cine moderno desarrolla así nuevas relaciones con el pensamiento, desde tres puntos de vista: el borramiento de un todo o de una totalización de las imágenes en provecho de un afuera que se inserta entre ellas; el borramiento del monólogo interior como todo del film en provecho de un discurso y de una visión indirectos libres; el borramiento de la unidad del hombre y el mundo en provecho de una ruptura que ya no nos deja más que una creencia en este mundo”. DELEUZE, *ibid.*, p. 250.

¹⁶ Vid. ARISTÓTELES, *Retórica*, México DF, UNAM, 2002, p. 6ss. Cicerón en su *Oratoria* recupera la distinción aristotélica entre discursos “para que probemos que es verdadero lo que defendemos -*logos* o argumento-; para que conciliemos con nosotros a aquellos que escuchan -*ethos* o carácter-; para que llamemos sus ánimos hacia cualquier emoción que la causa exija -*pathos* o emoción-).

Anexo I:



de alguna manera a la audiencia o a un jurado]. El montaje de Godard, aun con sus irresistibles picos de sublimidad emotiva, se resiste a construir la memoria *patológicamente*: pues sabe que el olvido queda garantizado tanto por los que pretenden sacralizar los archivos con *un noli me tangere* como por los que desean volcarlos sin más a un guión de malas intrigas hollywoodianas. El olvido, por utilizar el lenguaje gráfico del cineasta, es una operación bien de curas rurales que creen en el totalitarismo de *una única Historia*, bien de personalistas frenéticos que, creyendo que la institución más decisiva de la memoria es el recuerdo, fracturan el relato del pasado por medio de una infinidad irreconciliable de historias de vida.

3. *Historias del cine como muerte, luto y resurrección.*

La historia del cine es la de una cita frustrada con la historia de su siglo. Si esa cita se ha frustrado es porque el cine ha ignorado su historia propia, las historias de cuya virtualidad sus imágenes eran portadoras.

Estas palabras de Jacques Rancière apuntan a uno de los motivos conductores de las “Histoire(s) du cinéma” –como un *obstinato* musical-: la del fracaso del cine ante el siglo y ante sí mismo. Jean-Luc Godard reboza toda la superficie de sus historias con la obsesiva estrofa de una culpa, de un déficit, de una dimisión. ¿De qué dimitió el cine? Él era el funcionario más dotado para “trabajar con lo inolvidable”, que sin embargo hizo dejación de sus funciones cuando más falta hacían sus servicios. Así, uno de los Leit-Motiv que atraviesan la extensión monumental de las “Histoire(s) du cinéma” es el del luto. ¿Luto por quién? ¿Luto por qué? En la época de la eferescencia de la imagen posmoderna y su consumo masivo (bajo el régimen industrial de un hedonismo milimétricamente prefabricado *por y para* el turbocapitalismo de mercado), Godard se atreve a pensar si la *historicidad* del cine no habría que reconstruirla desde la categoría del “luto”. De la marca de una ausencia, de una falta. Quizás, como digo, de una culpa. Luto por un fracaso íntimo, por la ausencia de lo mejor de sí. Pues, hecho como está para “pensar lo impensable”, el cine dimitió del pensamiento cuando más falta hacía su compromiso revelador: en Auschwitz, en Ravensbrück. En la experiencia concentracionaria.

Por supuesto que Godard (o, mejor, sus “Histoire(s) du cinéma”) conoce muy bien los archivos generados por las filmaciones de realizadores que, George Stevens (asesorado por Hitchcock) o Sidney Bernstein (asesorado por John Ford), documentaron la apertura de los campos. Forman de hecho parte de alguno de los tramos más

estremecedores de su montaje. Pese a esta constatación empírica, Godard insiste en que el cine no debe escapar al interrogatorio y responder, con el acero de la autocrítica, *si no se acabó todo en el momento en que no se filmaron los campos de concentración*. Y no es que Godard desdeñe tampoco el trabajo posterior de los Munk (*La pasajera*), Resnais (*Noche y niebla*) o Lanzmann (*Shoah*), es que toda la fuerza de su dramaturgia gira en torno a las marcas de esta ausencia, de esta falta, de este escamoteo radical. Como se ve, si para Godard *la llama del cine se apagó en Auschwitz* fue por las razones exactamente inversas a las de Adorno: el cine no es culpable por hacer arte después de los campos de la muerte, al contrario, es culpable por no haberlos filmado siendo como es el arte del presente o, mejor dicho, “un arte sin futuro” tal y como vaticinaron los padres del invento, los hermanos Lumière: sí, *sin futuro*, es decir, del presente; que filma siempre en pasado, es decir, *lo que pasa*.

De todos modos, este luto lo lleva por su propia muerte, por su propia *Vernichtung*, por no haber sabido cumplir con su papel en el momento en que debió demostrar que él era el pensamiento mejor provisto para enfrentarse a la cuestión misma de la aniquilación¹⁷: es, dice Godard, “como la parábola del buen servidor que murió por no haber sido utilizado. El cine es un medio de expresión cuya expresión ha desaparecido. Sólo ha permanecido el medio”¹⁸. Pero, lo que hace aún más dramáticas a estas historias de Godard es lo consciente que es el cineasta acerca del lado de buhonero que tuvo el cine de la década que precedió a los campos de la muerte: Chaplin (*El Gran Dictador*, 1940), Lubitsch (*Ser o no ser*, 1942), Lang (*M, el vampiro de Düsseldorf*, 1931), los hermanos Siodmak (*Menschen am Sonntag*, 1930), Renoir (*La regla del juego*, 1939), tras anunciar la debacle todos ellos padecieron alguna forma de exilio precisamente después de haber acometido la tarea más ardua que, como recuerda Terry Eagleton, es siempre la de “predecir el presente (...) y pronosticar el pasado, descifrando sus imágenes con diligencia antes de que se hundan en la *mémoire involontaire*.”¹⁹ Friedrich Murnau y Karl Freund, ellos inventaron las iluminaciones de Nuremberg cuando Hitler aún no tenía con qué pagarse una cerveza en los cafés de Munich.

¹⁷ Vid. DIDI-HUBERMAN, G., *Imágenes pese a todo*, supra, pag. 207.

¹⁸ GODARD, J-L., “Le cinéma n’a pas su remplir son rôle”, en *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard, II, 1984-1998*, (ed. De A. Bergala), Paris, Cahiers du Cinéma, 1998, 336. Citado en DIDI-HUBERMAN, supra, p. 208.

¹⁹ EAGLETON, T., *Walter Benjamin. O Hacia una crítica revolucionaria*, Madrid, Cátedra, 1998, p. 222.

El cine es un invento del siglo XIX que inventó al siglo XX, esta es la tesis que recorre las “Histoire(s) du cinéma”. El cineasta no tiene empacho en darle un encaje evangélico, llegado el caso: “No vengo a abolir nada, sino a darle su perfección” repite Enrique Irazoqui para el Evangelio según Pier Paolo Pasolini, y eso mismo repitió el inventor del siglo XX, el cine, al siglo XIX, la centuria del impresionismo, el historicismo, la revolución industrial y la fotografía a color (“el siglo XX por sí solo tuvo poca historia”, reconoce Godard). En uno de los retruécanos más explícitos de estas historias, el cine, el único arte que nació auténticamente popular, se hace depositario de las tres preguntas que articulaban el panfleto del revolucionario Emmanuel-Joseph Sieyès en 1788, sustituyendo en la posición del sujeto revolucionario al Tercer Estado: *¿Qué es el cine? Todo ¿Qué es lo que ha sido hasta ahora en el orden político? Nada ¿Qué quiere? Ser algo.*

Así pues, el luto no sería tan necesario si Godard no estuviera antes tan convencido de los poderes y los deberes del cine que se han extinguido en Auschwitz: “incluso rayado a muerte un simple rectángulo de 35 mm salva el honor de lo real”, dice como si hubiera leído a Kracauer²⁰. Pero, sin embargo, *es con los colores del duelo, blanco y negro, como la cinematografía comenzó a existir*. Y Godard cita a Maurice Blanchot: “el cine no estaba al abrigo del tiempo, era el refugio del tiempo (...) 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. Quizás haya que añadir que la imagen, capaz de negar la Nada, es también la mirada de la Nada sobre nosotros”. Y Godard cita el “Orden del discurso” de Foucault quien, al ocupar la cátedra de Hyppolite en el Colegio de Francia, advirtió que la memoria es una voz que ocupa el lugar del otro que no está (“lo que hay de temible al tomar la palabra, puesto que la tomo en este lugar en el que le he escuchado y donde él ya no está para escucharme...”). Las “Histoire(s) du cinéma”, con su *Cogito ergo video* como única verdad clara y distinta de la que parten estas meditaciones godardianas, nos obligan a hacernos cargo una y otra vez, figuradamente, de la primera frase que Marguerite Duras escribiera para *Hiroshima, mon amour* de Resnais (1959): “Tú no has visto nada en Hiroshima”... tampoco hemos visto nada de Leningrado, Madagascar, Dresde, Hanoi o Sarajevo.

²⁰ Vid. KRACAUER, S. *Teoría del cine. La redención de la realidad física*, Barcelona, Paidós, 1989.

Precisamente Sarajevo protagoniza uno de los tramos donde el anacronismo es utilizado para demostrar el carácter espectral de la historia según Godard: sobre fotogramas de la guerra de Yugoslavia de 1991 escuchamos, sin comillas, y en la voz del propio cineasta, el durísimo texto que Víctor Hugo dedicara contra la pasividad de los gobiernos europeos ante la masacre de la población civil serbia a manos del ejército otomano en 1876 -uno de los precedentes de la guerra entre Turquía y Rusia de 1877-78-. Pues el olvido del exterminio forma parte del exterminio.



Y quien escucha [*“Ha terminado por ser necesario llamar la atención de los gobiernos europeos sobre un hecho hasta tal punto pequeño que parece que los gobiernos no lo perciben. He aquí el hecho: se asesina a un pueblo. ¿Dónde? En Europa. ¿De este hecho hay testigos? Un testigo, el mundo entero. ¿Los gobiernos lo ven? No. ¿Esta barbarie de los gobernantes es voluntaria? No, es simplemente profesional”*] no puede por menos de desplazar anacrónicamente la pertinencia de las palabras de Hugo en 1876 sobre las imágenes de los masacrados en la Yugoslavia de los años noventa, hojaldrando, replegando la historia para que la Francia de la joven Tercera República y Jules Dufaure se aparezca como un espectro bajo la Francia de la Quinta República y Françoise Mitterrand.

El luto lo lleva el cine, además, por otra razón: por la venta del pensamiento a la intriga y al guión industrializados. Hoy se ha banalizado hasta extremos impensables la conocidísima definición del cine como “Fábrica de sueños”, y a veces se olvida que es obra del ensayista ucraniano Ilya Ehrenburg y que es el título de una crónica suya tan amable con Hollywood como una elegía de Brecht, crónica de 1932, que es exactamente el año en que este combativo antinazi, que habría de convertirse tras años de exilio en diputado del Soviet Supremo, publicó “España, república de trabajadores” en calidad de corresponsal en la península, y exactamente el mismo año en que un ingeniero ruso naturalizado norteamericano llamado Vladimir Zworykin desarrolla para la *Westinghouse Electric* el tubo catódico o *iconoscopio* televisivo y Hitler prepara su ascenso al poder. Como si el *sueño* redimiera a la *fábrica*. Godard recuerda la gran operación distractiva que se estaba fraguando y que ya Baudelaire en su poema “Le Voyage” había predicho: “Para distraer el hastío de nuestras prisiones/ haced pasar

sobre nuestros espíritus/ tensos como una tela/ vuestros recuerdos/ con su marco [*cadre*] de horizonte”.

Para Jean-Luc Godard el cine está de duelo por una disminución mortal de sus poderes en la época de la industria del espectáculo. Y nos dice: son los pobres noticiarios de actualidad los que deben lavar de toda sospecha la sangre y las lágrimas igual que los basureros limpian las aceras cuando el ejército ya ha disparado sobre la multitud. Ese llegar *ya siempre demasiado tarde al acontecimiento* es lo que hace doloso el comportamiento del cine en la era de la industria de la evasión (el único lugar donde la memoria es esclava²¹), pues *sólo la mano que borra puede escribir*.

Sin embargo, pese a que la dramaturgia que rige sus “Histoire(s) du cinéma” esté inspirada en la experiencia del duelo por la *Vernichtung* de sus poderes, Godard no permite que ese duelo se vuelva patológico, y se enquistó entre alucinaciones sobre la muerte y un desinterés por la vida. Al contrario, el espectador asiste a una defensa a ultranza de la frase que Blanchot acogiera en “El espacio literario”: el arte es la conciencia de la desgracia pues describe la situación de quien se perdió a sí mismo, de quien ya no puede decir ‘yo’, de quien en el mismo momento perdió el mundo, de quien pertenece al exilio, a este tiempo de desamparo. Por eso no es llamativo que, sobre una imagen del rótulo de la UNITED ARTIST [¡Chaplin, Griffith, Pickford y Fairbanks!], la voz de María Casares lea a Heidegger –es decir, a Hölderlin- “... ¿Y para qué poetas en tiempos de penuria?”²² La poética de Godard aloja sin embozo sus historias en esa heideggeriana *época de la noche del mundo* que ya ni siquiera siente las faltas como faltas. *Hacía falta llevar el luto, pero olvidándolo*, oímos en un pasaje de las historias: *por eso las primeras imágenes en technicolor tenían el aspecto de las coronas de flores con que se adorna a los muertos*. La industria “Max-Factoriza” el luto: la cinematografía americana es una industria de máscaras.

Pero el montaje de Godard se organiza a partir de una elaboradísima iconografía alrededor del doble motivo de la muerte y la resurrección. En el bando metafórico de la muerte están el pasado y la noche. En el de la resurrección, la luz del día, la maternidad y el presente. Aparecen, por ejemplo, motivos órficos, pues el cine, según Godard, autoriza a Orfeo a volver su mirada sin hacer desaparecer a Eurídice: con el cinematógrafo, la muerte es traída a la luz conforme a una dialéctica de la memoria que Godard -quien no siente ninguna “angustia de las influencias” pues su único complejo

²¹ Juego con el nombre (*esclava*) de una de las bobinas del proyector cinematográfico.

²² HEIDEGGER, M., *¿Y para qué poetas?*, en *Caminos de Bosque*, Madrid, Alianza, 1998, p. 199.

es el de citar sin complejos- aprendió de su admirado historiador del arte Élie Fauré (1873-1937), y así las palabras que éste dedicara al juego del claro y oscuro, de visibilidad e invisibilidad, en Rembrandt él se encarga de reenviárselas al cine: “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”.

Volvamos para terminar sobre uno de los tramos que ha acumulado más exégesis de todas las “Histoire(s)”. En él escuchamos la voz del cineasta: “Y si Georges Stevens no hubiera utilizado la primera película de dieciséis milímetros en color en Auschwitz y Ravensbrück, jamás, sin duda, la felicidad de Elisabeth Taylor habría encontrado un lugar en el sol”. Stevens fue, como se sabe, un realizador estadounidense que filmó la liberación del campo de Dachau [ni Auschwitz ni Ravensbrück] tras haber filmado antes la campaña de Francia y la liberación de París en color. A su reingreso en Hollywood filmó en 1951 la conocida versión del clásico “Una tragedia americana” (1925) de Theodor Dreiser titulada “Un lugar en el sol”, protagonizada efectivamente por una Liz Taylor de diecinueve años. El efecto de montar un plano, en color, de los cuerpos amasijados en un horno crematorio de Dachau seguido de un plano del cuerpo, en blanco y negro, de Liz Taylor saliendo del agua irradiando felicidad (un instante antes de que la rica heredera se arroje en brazos de Montgomery Clift), resulta desasosegante por más que sepamos que ambos fueron tomados por el mismo hombre en el plazo de unos pocos años. Rancière, entre otros muchos comentaristas filosóficos de este momento, lo ha resumido así: “Elisabeth Taylor saliendo del agua representa, entonces, al propio cine resucitado de entre los muertos.”²³ Puede apoyarse en dos elementos importantes con que Godard construye su efecto: uno, es la frase “La imagen vendrá en el tiempo de la resurrección” que, si bien no en este momento exactamente, sí aparece varias veces en el inmenso tapiz de citas de las “Histoire(s)” y que ha movido a algunos a apuntarse, a costa del irónico Godard, al *revival* paulino que conoce la filosofía política hoy día [efectivamente, “La imagen vendrá en el tiempo de la Resurrección” remite a la escatología de San Pablo en “La primera epístola a los Corintios”]. Y el otro elemento icónico que cobra un valor decisivo en este montaje

²³ RANCIÈRE, J., *La fábula cinematográfica*, supra, p. 212.



viene dado por la sobreimpresión del detalle de un fresco de Giotto titulado *Noli me tangere* (*No me toques*, Capilla de la Arena o de los Scrovegni de Padua, 1304-1313), en el que María Magdalena adelanta sus brazos al Resucitado y éste la evita con un gesto disuasorio de su mano herida. Para mayor abundamiento de citas, la voz en *over* rescata un pasaje del *Diario de un cura rural* de Bernanos (“Qué maravilla poder mirar aquello que no vemos, ¡Oh, milagro de nuestros ojos ciegos!”). Fue Deleuze quien primero acertó a interpretar la historia del cine como martirologio: aquí Godard opta por sobreimpresionar en el plano de la felicidad de la estrella hollywoodiana el detalle del fresco de Giotto girándolo 90° de modo que el



rostro de la Magdalena y sus dos manos extendidas hacia el salvador, que parecen colgar del cielo, aureolan a la actriz. Una interpretación podría apostar a que de igual modo que la Magdalena no puede entrar en contacto con su salvador que sale del sepulcro vacío, así la industria de evasión norteamericana resucitó tras la guerra mediante el expediente de impedir sistemáticamente que el cuerpo de sus estrellas permitiera hacer memoria del cuerpo aniquilado de las víctimas en los campos de muerte. Siguiendo la escuela de Maupassant (y Max Ophüls), Godard sabe que la felicidad no es alegre: que muy bien puede tener un fondo sombrío. Quizás para interpretar este *collage* haya que acordarse más de Freud que de San Pablo: la imagen vendrá en el tiempo de la resurrección, que al menos en el cine siempre lo es de la carne.

Una reconstrucción fiable del efecto *collage* de las historias de Godard no puede pasar además por alto que el plano que en cierto momento (Capítulo 1b) condensa visualmente esa advertencia de resonancia escatológica es el famoso plano de “Un chien andalou” (Un perro andaluz, 1928) en que Luis Buñuel, navaja en mano, sesga el globo del ojo de una mujer (Simone Mareuil), la greguería más sonada en torno al duelo de la mirada y el nacimiento de una nueva forma de ver. La resurrección godardiana, además de una andanada contra el olvido, es un cruce entre Freud y el Surrealismo, es decir, una revolución de la mirada que se cruza con la necesidad de un duelo que elabore la pérdida del objeto precisamente para poder recuperarlo como imagen: conscientes, podríamos decirlo así, de que las mentiras de los Finales *made in Hollywood* (END) ya no son ninguna solución desde que existió la Solución Final (*Endlösung*).

Pero aún se podría decir mejor: el cine para Godard es una mirada preocupada por el origen, pero por un origen no absolutizado que inspirara formas fijas, nostálgicas y patológicas de memoria, sino otro en clave benjaminiana, la que desarrolla con precisión en uno de sus mejores textos, “El origen del Trauerspiel alemán”: siendo una categoría absolutamente histórica, el origen no tiene nada que ver con la génesis. “Porque, en efecto, el origen no designa el devenir de lo nacido, *sino lo que les pasa al pasar y al devenir*. El origen radica en el flujo del devenir como torbellino, engullendo en su rítmica el material de la génesis. Lo originario no se da nunca a conocer en la nuda existencia palmaria de lo fáctico, y su rítmica únicamente se revela a una doble intelección. Aquella quiere ser reconocida como restauración, como rehabilitación, por una parte, lo mismo que, justamente debido a ello, como algo inconcluso e imperfecto.²⁴” Creo que es desde aquí desde donde se puede entender mejor el tan traído y llevado (irresistiblemente también al hablar de las “Historie(s) du cinéma”) *ángel de la historia* que arrastrado al Paraíso por el viento de eso que llamamos Progreso clava todavía su mirada sobre las ruinas que dan la consistencia de una escombrera al pasado: Godard practica esa rítmica que no se empeña en un escolástico “rehabilitacionismo” de las víctimas²⁵ precisamente porque lo *original* para él no está en describir lo que ha pasado a partir de un cierto punto sino en desmenuzar *lo que le ha pasado a ese pasar*: qué es lo que ha ido ocurriendo para que la *revelación* del cuerpo

²⁴ BENJAMIN, W., El origen del Trauerspiel alemán, en: Obras, libro I/vol.1, Madrid, Abada, 2006, p. 243.

²⁵ Godard pertenece a la generación de la “Nouvelle vague” que, en palabras suyas, creció en el olvido. Se recupera en estas “Histoire(s)” la anécdota que contaba Jean-Louis Schefer, quien siendo joven oyó cómo una niña preguntaba a su padre qué era “Buchenwald”. –“Bosque de Hayas”, le contestó su padre. Dijo la verdad. Mintió.

de un “musulmán” en los campos de la muerte haya sido *relevada* por las intrigas hollywoodianas en torno a lo que le ocurre a los cuerpos de sus estrellas.



Paul Klee, *Angelus novus* (1910)

Epílogo (florido)

Si un hombre atravesara el paraíso en sueños y recibiera una flor como prueba de su paso, y al despertar encontrara esa flor en sus manos. ¿Qué decir? Yo he sido ese hombre.

Así se despide JLG de sus “Histoire(s)” citando a Jorge Luis Borges, que cita en realidad a Coleridge, quien en realidad recoge una imagen de la *Divina Comedia* de Dante, contemporáneo de Giotto, (Paraíso, Canto XXX, 124-126), *A lo amarillo de la rosa eterna (...) me llevó Beatriz*²⁶, y es la flor, alegoría de la luz, que Godard dice haber tenido en sus manos. Luz del cine.

Fernando Bayón.

Noviembre de 2007.

²⁶ DANTE ALIGHIERI, *Divina Comedia en Obras completas*, Tomo I, Barcelona, Aguilar, 2004 (trad. Ángel Crespo), p. 800.