



GRAN ANGULAR
GRAND ANGLE
WIDE ANGLE
GRANDANGOLARE

Godard, un concierto *in memoriam*

Natalia Ruiz Martínez*
Ana Useros Martín**

Titre / Title / Titolo

Godard, un concert *in memoriam*

Godard, a concert *in memoriam*

Godard, un concerto *in memoriam*

Resumen / Résumé / Abstract / Riassunto

Hacer cine es un oficio hecho de muchos gestos y oficios pequeños. Acompañar a las películas a lo largo de su vida también es un pequeño oficio compuesto de muchos oficios. Como homenaje a la huella que dejó en nuestras vidas Jean-Luc Godard, presentamos un acompañamiento o dos, uno o dos de tantos acompañamientos posibles, a *Histoire(s) du cinéma*, que fue a su vez una de las muchas formas con las que Godard acompañó y se dejó acompañar por el cine.

Faire du cinéma est un métier fait de nombreux gestes et petits métiers. Accompagner les films tout au long de leur vie est aussi un petit métier composé de nombreux métiers. En hommage à l'empreinte laissée dans nos vies par Jean-Luc Godard, nous présentons un accompagnement ou deux, un ou deux d'autant d'accompagnements possibles, à *Histoire(s) du Cinéma*, qui fut à son tour l'une des nombreuses formes avec lesquelles Godard a accompagné et s'est laissé accompagner au cinéma.

Filmmaking is a craft made of many small gestures and trades. Accompanying films throughout their lives is also a small craft made up of many trades. As a tribute to the impact that Jean-Luc Godard left on our lives, we propose

one reading or two as accompaniment(s), to *Histoire(s) du cinéma*, which was in turn one of the many ways that Godard accompanied and let himself be accompanied by cinema.

Il mestiere del cinema è fatto di molti piccoli gesti e mestieri. Accompagnare i film per tutta la loro vita è anche un piccolo mestiere composto da molti mestieri. In omaggio all'impronta che Jean Luc Godard ha lasciato nella nostra vita, presentiamo un accompagnamento o due, uno o due di tanti accompagnamenti possibili, a *Histoire(s) du cinéma*, che è stata a sua volta una delle tante forme con cui Godard ha accompagnato e si è lasciato accompagnare dal cinema.

Palabras clave / Mots-clé / Keywords / Parole chiave

Godard, *Histoire(s) du cinéma*, memoria, cine, pensamiento.

Godard, *Histoire(s) du cinéma*, mémoire, cinéma, pensée.

Godard, *Histoire(s) du cinéma*, memory, cinema, thought.

Godard, *Histoire(s) du cinéma*, memoria, cinema, pensiero.

* Universidad Complutense de Madrid

** Universidad Complutense de Madrid

1. Primer movimiento: una conversación

“On ne peut parler des gens qu'à partir de ce qu'on a partagé avec eux”.

Jean-Luc Godard

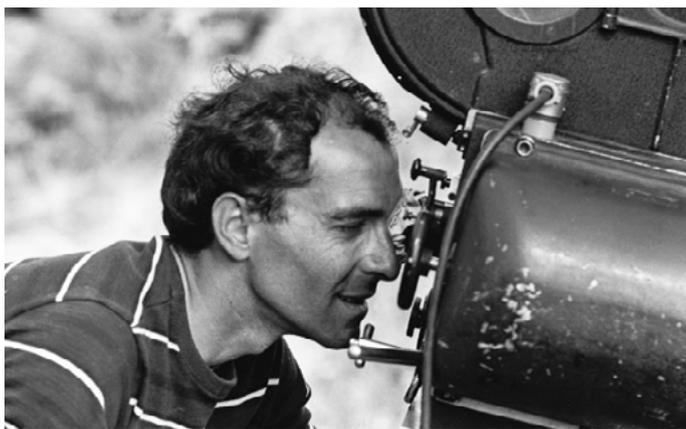


Imagen 1: Godard en el rodaje de *Pierrot le Fou*, 1965

A: Allá por el año 1998, la Filmoteca Española organizó una retrospectiva completa y cronológica de la obra de Jean-Luc Godard hasta ese momento. Fue, justo es reconocerlo, un esfuerzo ingente y logrado del escaso equipo de programación del lugar, que entonces eran solo dos personas, Catherine Gautier y Efraín Sarria. ¿Fue lo que hoy se diría un acontecimiento? Diría que sí y a la vez que no. Durante seis meses fue para mí una peregrinación casi diaria, un ritual por el que las películas se iban incrustando en mi vida para siempre. Ese ciclo fue también mi iniciación, con Jos Oliver, en un oficio que de tan humilde no tiene nombre y que sería mi ocupación principal en los años siguientes: me dedicaba a leer todo lo posible sobre cada película, escogía lo que consideraba más interesante y lo colocaba todo apretadito en una hoja de sala que se entregaba al público antes de cada sesión. Recuerdo volver a casa, cruzando un Lavapiés destripado por las obras de rehabilitación con financiación europea, y desconsolarme al ver las hojas, que tanto me había costado hacer, deshaciéndose en los charcos; pero recuerdo

también el orgullo cuando me contaban que había quien las guardaba. Junto a Godard, al servicio de sus películas, aprendí casi de cero la mayoría los gestos y destrezas que me definen hoy como trabajadora del texto: documentar, seleccionar, editar, extractar, traducir, redactar, maquetar, corregir... Y, en aquellas sesiones del cine Doré, mediante la repetición de ese momento tan íntimo que es caminar junto a alguien con quien acabas de ver una película, tú y yo nos hicimos amigas. Fue, diría el cliché, “el inicio de una hermosa amistad” y digo esto porque acabo de caer en que el final de *Casablanca* (*Casablanca*, Michael Curtiz, 1942), en realidad, parecen dos amigos que salen del cine.

N: Por aquel entonces yo venía de otro ámbito, aunque, tanto por ambiente familiar como por las amistades, siempre había tenido interés por el cine y llevaba unos años tratando de ver más cosas. Cuando se hizo el ciclo estaba haciendo el último curso de Historia del Arte, y los estudios me impidieron ir a todas las sesiones. En parte, Godard, el cine en general, llegaron por mi convencimiento de que estudiar Historia del Arte no consistía simplemente en aprobar exámenes ni en estudiar solo historia de la pintura, sino que había que entenderlo en el sentido más amplio posible. Antes del ciclo había visto dos o tres películas de Godard. Recuerdo que me había comprado *Al final de la escapada* (*À bout de souffle*, Jean Luc Godard 1959) y *Pierrot le Fou* (*Pierrot le Fou*, Jean Luc Godard 1965), y en ambos casos sucedió lo mismo: las vi y al día siguiente tuve que volver a verlas porque me había quedado muy impactada. A raíz de eso leí algún texto sobre Godard y, de forma natural, me generó mucha curiosidad que trabajara con referencias culturales (pintura, música clásica) que entonces estaban más cerca de lo que podemos llamar mis circunstancias.

A: En mi caso no era la primera vez, ni mucho menos, que «seguía» la retrospectiva de un cineasta, pero el hecho de tener que documentar el ciclo simultáneamente le añadió intensidad: el choque de las películas con las declaraciones y las entrevistas de Godard, con ese pensamiento fulgurante que te volaba la cabeza. Como cuando contesta bruscamente a la pregunta de por qué hay tanta sangre en *Pierrot le Fou*, “¡No es sangre, es rojo!” Y de golpe la imagen cinematográfica adquiere su materialidad, ya

no es un reflejo imperfecto de la realidad, es un trozo de materia con el que construir.

N: En el ciclo se proyectaron por primera vez en España las *Histoire(s) du cinéma* (*Histoire(s) du cinéma*, Jean-Luc Godard 1988-98), en una sola sesión de más de cuatro horas en la que se pusieron todos los capítulos seguidos. No sé muy bien qué llegué a entender, pero mi grado de fascinación fue absoluto. Y bueno, se convirtieron primero en el tema de mi trabajo de máster y después me metí en la aventura de hacer la tesis sobre ellas. Había una serie de complicaciones, la principal es que no estaban traducidas; luego, la cantidad de referencias que incluían, y también que, al ser muy recientes, a la vez que investigaba aparecían artículos y libros nuevos y me exigía estar muy al corriente. Aunque me movía en un mundo universitario, no tenía muchos interlocutores para poder hablar de todos los aspectos que tocan las *Histoire(s)*, y realmente fue muy importante poder dialogar contigo.

Pocos meses después de terminar la tesis, la editorial Intermedio decidió sacar las *Histoire(s)* en DVD y contactaron conmigo. Yo no tenía experiencia como traductora, pero se daba por hecho que sabía de las *Histoire(s)*; no me pidieron preparar los subtítulos, solo traducir. Luego traduciría más trabajos de Godard, al hilo de las ediciones en DVD, y de ahí acabaría traduciendo diferentes textos sobre cine.

A: Hace muchos años, en una cena memorable en la que también descubrí la ensalada wakame, mi amiga Fefa Vila me miró muy seria y me dijo: “Eso que tú haces con el cine también es un trabajo de cuidados: hacer que se puedan ver las películas, subtítularlas, contextualizarlas, presentarlas... son cuidados. Y, como todo trabajo de cuidados, es un trabajo mal valorado, invisible y feminizado”. Subtitulé algunas películas de Godard, en las ediciones en DVD de Intermedio, como tú, y para los estrenos en salas que hacía Maridí Pecíña en Pirámide Films (otra mujer haciendo un trabajo de “cuidados”, porque llevar a Godard a las salas de cine en los inicios del siglo XXI nunca fue ni pretendió ser un negocio lucrativo). Una de ellas fue *Forever Mozart* (*Forever Mozart*, Jean-Luc Godard, 1994), que contenía otra de esas frases, una de mis favoritas. Decía: “*De notre temps, les enfants appartenaient aux*

parents. Oui, mais quand ils sont grands, ils appartiennent aux grands-parents”. *Forever Mozart*, entre otras cosas, es la historia de unos niños y niñas grandes que se van al Sarajevo en guerra para representar a Marivaux, leales a su abuelo Albert Camus y a las brigadas internacionales. Imposible no pensar en todas las nietas de nuestra edad que conocíamos ya entonces: reivindicando la memoria de sus abuelas, buscando abrir las fosas comunes del franquismo, cuestionando las componendas de la generación intermedia. Aquella frase fue para mí la revelación de que Godard, ese personaje que parecía patrimonio de los señores de la cinefilia y de la crítica, en realidad hacía las películas para nosotras, para los niños y las niñas grandes de ese momento, de cada momento. Que no era un clásico inclasificable, era un contemporáneo. Y que, ¡oh, herejía!, no hacía falta haber visto la obra anterior para entenderlo. Que la película que mejor se entiende es la última y quienes mejor la entienden son quienes se acercan a su cine por primera vez.

N.: Ahora que ya no está, y ahora que los tiempos han hecho ver que una forma de entender el cine está en extinción, hay un aspecto de las *Histoire(s)*, el aspecto benjaminiano, por decirlo de algún modo, que me resulta más patente. No tanto el montaje de citas —que también, aunque es diferente— sino el concepto de la imagen dialéctica. La idea de que la imagen rescata un momento del pasado en el instante de un peligro. Ahora que los adolescentes y los veinteañeros en su inmensa mayoría casi no conocen la historia del cine, pienso en ciertos momentos de las *Histoire(s)* y pienso en su fuerza de evocación. Pienso también que hace unos años no era algo tan claro, podías discutir por qué había elegido recordar esto o aquello, por supuesto partiendo del respeto a Godard como creador, como alguien que hace un trabajo poético, y decide, pues, lo que muestra y lo que no. Pero ahora se manifiesta mucho más esa fuerza, ese deseo de Godard de hacer recordar lo que un día fue el cine, con sus luces y sus sombras. Claro que hay otros trabajos con los que uno se puede informar, historias del cine por escrito o audiovisuales, pero no suelen tener esa potencia.

A.: Va siendo hora de que hablemos de las *Histoire(s)* con cierta libertad, puesto que es nuestra contemporánea.



Imagen 2: *Alphaville* (Jean-Luc Godard, 1965)



Imagen 3: *Histoire(s) du cinéma* (Jean-Luc Godard, 1988-98)

Un descubrimiento que hicimos entonces fue que a Godard se le ama o se le odia, pero no admite la indiferencia. Las primeras películas llenaban y provocaban innumerables elogios. La época militante atraía a menos gente, pero el público sabía a lo que iba. En los largometrajes posteriores, los espectadores no se limitaban a abandonar la sala, necesitaban expresar en alto, con bufidos, gritos o portazos, su hartazgo o su incompreensión. Pero las *Histoire(s)* volvieron a llenar la sala, en parte por su carácter de acontecimiento, y suscitaron elogios desmedidos por parte de esos señores que renegaban de la época Mao (que a mí me fascinó): eran la culminación de su obra, su *magnus opus, summa artis*. Las entendieron como parte de su patrimonio, como reivindicación de las películas de su vida, subrayando el componente elegíaco, nostálgico, monumental. Pero Godard hizo las *Histoire(s)* para los nietos, es decir, para nosotras. Eran nuestras porque nosotras veíamos y vemos en ellas la potencia y el futuro, no la impotencia y el pasado. Veíamos una explosión de posibilidades, cómo el collage reemplazaba al canon, la fragmentación al enciclopedismo. Nosotras estábamos en el punto justo: habíamos heredado cierta idea del cine, pero vivíamos plenamente en un mundo en el que esa idea se estaba transformando radicalmente. En 1998, todavía

pertenecíamos a nuestros abuelos. Hoy te diría, con perdón, que ya somos casi abuelas y que tenemos que empezar a compartir lo nuestro.

N.: No sé si cierta fortuna crítica de Godard ha jugado en su contra. La comprensión, o el intento de comprensión hiperintelectualizado... y por el otro lado los detractores a modo de negacionistas totales. Si pienso en gente joven, no solo los veo cercanos a las películas de los sesenta, sino a muchas cosas de los ensayos. Ahora para alguien de una escuela de cine, de una facultad de comunicación, es bastante más fácil rodar por su cuenta. Creo que sus películas ensayos deberían verse más, no solo como forma de rendir culto al gran artista, sino como inspiración, como impulso para hacer cosas propias y diferentes.

2. Segundo movimiento: Godard, presente

En su monografía *Nadie mejor que Godard*, Alain Bergala, entre otras cosas editor de la obra escrita de Godard, compara la tarea del crítico con estar en la popa de un barco observando la estela que deja en el mar y tratando de adivinar a partir de esa estela la trayectoria que el barco/

Imagen 4: *Pierrot le Fou* (Jean-Luc Godard, 1965)

cineasta va a adoptar a continuación. Imposible en este caso, dice, porque Godard es imprevisible, aunque sí se puede encontrar la coherencia a posteriori. Curiosa metáfora, pensé al leerlo, aunque en un primer momento me atrajo tal cual y después me pareció más bien sintomática de las limitaciones de una determinada manera de hacer crítica. ¿Qué hace el crítico en la popa, desde donde no se ve nada? ¿Qué demonios hace Bergala ahí, justamente él, que nos ha dado toda la envidia del mundo contando en entrevistas que ha asistido a varios de sus rodajes? ¿Por qué no se visualiza en la proa, oteando el horizonte, siguiendo el rumbo y no la estela?

Abandonar la popa, claro, es dar la espalda a lo aprendido durante años, renunciar a lo que te nombra como experto, y eso duele, supongo. Quedarnos en la popa nos nombra guardianes de una estela que, en cualquier caso, se está disolviendo irremediabilmente. Si aún la percibimos con claridad, no es gracias a nuestra agudeza visual, sino a la velocidad que el cineasta imprime al barco. Ir en la proa, en cambio, es ser cómplice de la aventura, perder la “distancia” crítica, comprometerte y eso, en la vida y en el amor, da miedo, supongo. Fuimos grumetes entusiastas y leales en ese barco, durante un breve tiempo, durante unos años vividos en la ebriedad de la revelación conti-

nua, antes de atrevernos a gobernar nuestra barquita. Y aprendimos cada una, supongo, lo que queríamos aprender, lo que habíamos ido a buscar.

Godard nos abrió la posibilidad y el vértigo de pensar *con* imágenes. Entre “pensar” e “imágenes” se pueden colocar muchas preposiciones: pensar *en, sobre, desde, para, entre* imágenes, y todas ellas pueden aludir a distintas modalidades más o menos dignas de eso que, en general y por resumir, llamamos hacer cine. Pero pensar *con* imágenes, a diferencia del resto de preposiciones, no es un trabajo de traducción de un pensamiento más o menos articulado, al modo occidental clásico, con sus hipótesis y sus conclusiones, verbalizadas o por escrito. Las imágenes aquí no son, como tantas veces, metáforas, ilustraciones o ejemplos, sino que son la materia misma del pensamiento. No son el resultado de un proceso ajeno a ellas (no son *une image juste*). Ese “con” modifica radicalmente el significado tanto de “pensar” como de “imágenes”.

Esto es algo que Godard dijo y practicó toda su vida. Pero tuvimos la suerte de que, justo cuando caminábamos a su lado, hizo las *Histoire(s) du cinéma* (*Histoire(s) du cinéma*, Jean-Luc Godard 1988-98), donde nos mostró cómo, con qué y con quiénes lo hacía. Ni enciclopedia ni monumento: las *Histoire(s)* son la epistemología de Go-

dard. El cine, nos dice, creó y crea imágenes que piensan. La imagen que piensa no es estática, no es simple, no es silenciosa. No es ni siquiera el plano o la secuencia, estos son parte de sus componentes. La imagen que piensa es una constelación benjaminiana, es un relámpago en el que se combinan muchas cosas: un plano cinematográfico, el movimiento de un cuerpo ralentizado hasta que duele, una melodía que no nos sacamos de la cabeza, la noticia de una guerra actual y el reflejo de una guerra antigua, un color restallante, el título de un libro que leímos en la infancia. Y parte de la imagen es también el gesto de formarla y la resonancia emocional de cada elemento, su genealogía, colectiva o personal. Las secuencias de *Histoire(s) du cinéma*, con su concentrado de información, a veces no relevante, y de emoción siempre relevante, con sus distorsiones y fundidos, con sus repeticiones e insistencias, puntuadas por la mirada ávida de Godard, por los engranajes de la moviola, por el staccato de la vetusta máquina de escribir eléctrica, nos ofrecen la demostración de un pensamiento en marcha y la oportunidad de pensar con él.

Descubrimos que pensar es un acto físico, material. Que se piensa con las manos, con los dedos que escriben, con las manos que cortan el celuloide, que hojean las páginas, que detienen o ponen en marcha el reproductor;

con el ojo que mira y el oído que escucha. Que se piensa con el cuerpo que resiente las emociones, que llora, que se queda paralizado o al que le entran ganas de bailar. Se piensa hablando, escribiendo, rodando, dibujando, caminando, borrando, montando, superponiendo.

Pero, sobre todo, descubrimos que lo importante, lo verdaderamente importante, es el “con”. La imagen es ya un agregado de emociones y recuerdos. Pero una imagen (*juste une image*) necesita otra, del mismo modo que un color siempre necesita otro, aunque esté fuera del cuadro, que una palabra necesita otras, aunque se elidan. Se piensa siempre con al menos dos, como conversan al menos dos, como se trabaja, se lucha, se ama con al menos dos. Natalia suele decir que, si hay una nostalgia en *Histoire(s) du cinéma*, es la del cine como un lugar en el que estar con las películas en compañía, es la de los amigos perdidos con los que se podía conspirar. Dice que Godard hizo las *Histoire(s)* para poder seguir esa conversación, para buscar interlocutores. Y ahora, mientras escribo esto, entre las formas y sonidos que me revolotean en la cabeza, amagando imágenes que trato de traducir en palabras, suena una frase de mi infancia católica, que igual no le parecería demasiado impertinente a un Godard que recurría con cierta frecuencia a los evangelios: “Donde dos o más se reúnan en mi nombre, allí estaré”.

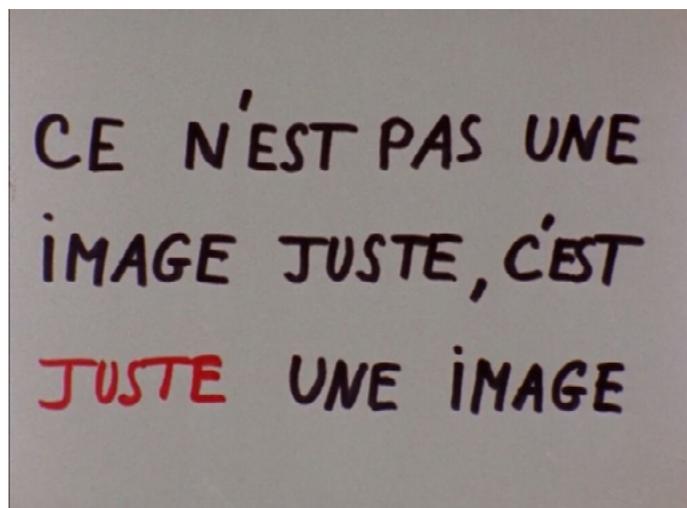


Imagen 5: *Viento del Este* (Jean-Luc Godard y Jean-Pierre Gorin, 1969)



Imagen 6: *Á vendredi Robinson* (Mitra Farahani, 2022), 1965)

3. Tercer movimiento: Godard, el cine

En los créditos iniciales de *Banda aparte* (*Bande à part*, Jean-Luc Godard, 1964) figuraba JEAN-LUC / CINÉ-MA / GODARD, fórmula que se ha reiterado una y otra vez como señal indicativa de su relación, esencial, con el cine. Se puede entender de muchas maneras esa vinculación, pero cada matiz bajo el que se considere resultará incompleto si se ve de forma separada, dado el carácter sustancial de este vínculo; como llegó a decir: otros hacen cine, pero el cine vive en mí. De modo que, al indicar varios aspectos, lo hago entendiendo que no se agota con ello la explicación de esta relación profesional, vital, conceptual.

En los años en que estuvo dedicado al proyecto de las *Histoire(s) du cinéma* (*Histoire(s) du cinéma*, Jean-Luc Godard 1988-98), Godard volvió varias veces a la idea del cine como un espacio. La idea de que le debía al cine elaborar esta obra en que las imágenes contaran su propia historia, porque, entre otras cosas, el cine le había dado su lugar en el mundo. Expresión figurada, pero que, si nos atenemos a su biografía, es sin duda real: toda la vida adulta de Godard se desarrolló en ese espacio cine, el de las proyecciones, el de crear sus propias películas, el de reflexionar sobre su lenguaje. Un lenguaje cuyos límites contribuyó a expandir para ampliar los horizontes de su mundo y el de todo aquel dispuesto a pensar el espacio cine.

El cine, tal como llegó a la vida de Godard, era un lugar. Un espacio físico, el de las salas, poblado por aficionados, a veces entendidos, a veces solo fascinados, pero a los que lo proyectado en la pantalla unía, aunque no todos supieran analizarlo como un crítico o encontraran saber e inspiración para sus futuras creaciones, una experiencia que se compartía y sobre la que se hablaba y se reflexionaba. Un espacio que ante el cambio de los tiempos se cuestiona su existencia, pero cuya difuminación se debería no tanto a la menguante frecuentación de las salas como a la pérdida de papel del cine en la sociedad y sobre todo a la escasez de diálogo y debate sobre las películas y la creación audiovisual. Que las salas físicamente eran una forma

de recepción del cine pero no el cine en sí bien lo entendía Godard, que pasó largos años experimentando con distintos formatos. A veces con más amargura, a veces como observación científica, Godard comparaba la posible duración de la existencia del cine con la de una vida humana, si bien hacía alusión al cine tal como fue en su juventud, dejando a los que ahora quedamos, su posteridad, la opción de querer, o no, entender el hecho cinematográfico en sentido amplio y no ligado a una forma de ritual o de consumo, siendo lo fundamental pensar (con y sobre) el cine.



Imagen 7: *Banda aparte* (*Bande à part*, Jean Luc Godard, 1964)

Explicaba Godard que las *Histoire(s)* tenían cuatro capítulos con parte A y B como las casa tienen cuatro paredes, cuatro paredes con sus muros exteriores. Es también la idea de la casa la que usaba como metáfora para señalar su lugar en el espacio cine: Hitchcock o Nicholas Ray viven en el piso principal, y él podía ocupar un sitio en el sótano, desde donde puede verlos pasar. Expresaba así su relación de filiación y respeto con los maestros a los que rinde homenaje en las *Histoire(s)*. Si la Nouvelle Vague nació como la primera generación consciente de la historia del cine y, con sus críticas, con sus películas, mostró su admiración por los grandes maestros, en Godard este sentimiento de deber histórico se hizo cada vez más fuerte. Porque la filiación para Godard siempre fue un deber:

deber de conocer a los maestros, de aprender de los maestros, y de hacer avanzar al cine y no copiar sus fórmulas, como ellos a su vez habían hecho.

Como sus compañeros de la redacción de los *Cahiers du cinéma*, Godard tiene un aprendizaje del cine profundamente marcado por las ideas de André Bazin y el saber inmenso de Henri Langlois, el crítico y el programador, el pensador lúcido que abrió las puertas a otra forma de reflexionar sobre el cine y el conservador heterodoxo, que entendió que la mejor supervivencia de las películas que a veces tanto le había costado rescatar era que se vieran: la perduración más segura de las imágenes es que sean albergadas en la memoria viva del público.

Estos fundamentos (pensar el cine, conocer y ser consciente de la historia del cine) siempre estuvieron presentes en las obras de Godard, porque, pese a la opinión de sus detractores, en muchos sentidos mostró una gran coherencia en su trayectoria. Quizá el problema es que Godard tiende a suscitar, aparte de un grado de irritación inaudito (esos portazos incluso de gente que va a una filmoteca, esas declaraciones de odio lapidarias), un notable afán por querer que sus obras digan lo que conviene al discurso del que comenta, y, esto, sea Godard o sean las obras de otro creador no suele funcionar: las obras y los artistas, mejores o peores, tienen su propia entidad.

Personalmente, no he conocido mejor definición sobre el cine de Godard que la de Santos Zunzunegui: “Para Godard hacer una película supone pensar qué sea hacer cine en ese momento preciso” (Zunzunegui: 2008, 79). Por película entiéndase película, cortometraje, cine-ensayo, ensayo audiovisual o la denominación con la que se quiera etiquetar la creación con imágenes y sonidos que Godard realizara a lo largo de su carrera: pensar qué es hacer cine en un momento dado. Pensar qué es el cine en presente es pensarlo en relación a una historia que tiene detrás y que se ha de respetar pero no copiar, es pensarlo en función de unos medios técnicos, es pensarlo en un contexto de circunstancias sociales y personales.

En este sentido, ese periodo que en *Cahiers du cinéma* llamaron “los años memoria” en que se centra en la historia (la del cine, la del siglo XX como siglo del cine) y su relación personal con esa historia, es perfectamente coherente: llegado 1980 Godard percibe claramente que una forma de entender el cine está desapareciendo y comienza a trabajar en torno a esta idea. Un primer paso fueron las conferencias sobre cine que dará en Montreal en 1979, encargo que asume tras el fallecimiento de Henri Langlois en 1977. Este curso se componía de una serie de charlas acompañadas de proyecciones que alternaban películas suyas con las de otros cineastas. Godard empieza



Imagen 8: *Pasión* (*Passion*, Jean-Luc Godard, 1981)



Imagen 9: *Guion de la película Pasión* (*Scénario du film Passion*, Jean-Luc Godard, 1982)

a pensar en la necesidad y en la posibilidad de que el cine cuente su historia con sus propios medios, las imágenes y los sonidos. Godard ha pasado gran parte de los años setenta trabajando con otros soportes, duraciones, finalidades (video, ensayos, dos series de capítulos) y sabe que aún no puede hacer exactamente lo que quiere, pero que quizá a través del video se pueda: será un recuerdo de la imagen de cine, no cine, pero podrá crearse ese álbum de familia. De momento, se edita un libro con las conferencias (*Introducción a una verdadera historia del cine*, 1979) y emprende el proyecto de una película (*Pasión*, 1981), el segundo largometraje tras volver a rodar en formato cine. Es *Pasión* (*Passion*, Jean-Luc Godard, 1981) una película paradigmática de las plasmaciones del cine dentro del cine, de las relaciones entre cine y pintura, pero es también una película de manifiesta emoción de Godard por volver a rodar en cine, y en la que a través de esos intentos de filmar grandes obras de la pintura pone en marcha toda una serie de reflexiones: sobre las dificultades de asumir el peso de esa historia (como señalaba Jean-Louis Leutrat del momento en que el personaje del director se enfrenta al figurante-ángel parafraseando la pintura de Delacroix *El combate con el ángel*); sobre el binomio amor y trabajo que se convierte en el *leitmotiv* de la película y que constituye el eje de la relación de Godard con el cine, que fue su amor y su trabajo. En *Pasión*, los instantes de belleza fulgurante (los cielos, el homenaje a Mizoguchi) no son impedimento para la experimentación en el montaje, muy evidente en las disociaciones de la voz con la imagen.

Cuando a finales de los años 80 Godard emprenda la elaboración de los primeros capítulos de las *Histoire(s)*, lo hará como un trabajo personal, en el estudio de su casa en Rolle. El proyecto se alargará unos diez años por problemas de financiación, porque a la vez estaba rodando películas, y no puede olvidarse el nivel de exigencia a la hora de desarrollar este su homenaje al cine. Sin duda para Godard no era lo ideal la solución de usar el video, sin embargo, esto permitió una circunstancia bastante insólita hasta entonces en el mundo del cine: poder trabajar como un pintor en su taller, o si se prefiere como un escritor o como un compositor, pero en todo caso poder realizar su obra en su ámbito personal, como un trabajo al que dedicar las horas libres.

Son las *Histoire(s)* ante todo una gran obra poética dedicada a preservar la memoria del cine. No es la labor de un historiador, ni la de un enciclopedista. No es que Godard no tuviera unos amplísimos conocimientos sobre la historia del cine y la historia del siglo XX, que no tuviera una amplia cultura (literaria, filosófica, pictórica, musical) pero Godard era un creador, un artista, y trabajaba como tal, como decía Deleuze, “todo pintor resume a su manera la historia de la pintura”. Como toda gran obra de arte es formativa, pero no informativa, no es un libro de historia del cine, ni una lista de las cien mejores películas. Es una visión personal, crítica y poética, enormemente enriquecedora y sugerente. En este sentido, Godard lamentaba mucho que se hubieran aplaudido como obra magna pero que apenas hubieran generado discusión.

Como es sabido, las *Histoire(s)* se componen mayoritariamente de citas, de material preexistente (visual y sonoro), y el material grabado a propósito para la ocasión (la entrevista con Serge Daney, la lectura de Sabine Azéma de partes de *La muerte de Virgilio...*) es utilizado de forma semejante (fragmentado, transformado al contacto con otros elementos). La compleja textura de las *Histoire(s)* que de forma natural se calificaron de palimpsesto, no supone sino la multiplicación de la forma en que Godard entendía el montaje: montaje como lo intrínseco del cine, como medio de interrelacionar imágenes y sonidos, como medio de hacerlos interactuar, de producir la posibilidad de una imagen nueva en esa interrelación, de hacer que esas imágenes y esos sonidos, según la propia fórmula de las *Histoire(s)*, creen una forma que piensa. Montaje que por contar más elementos en sus combinaciones no deja de basarse en la idea del intervalo, como expresara 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 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... Entre dos acciones, entre dos aficciones, 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” (Deleuze: 1996, 239-41).

Si Godard siempre tenía en mente la idea del montaje como algo manual, con celuloide y tijeras, con un sentido físico de cortar y pegar fotogramas y bandas de sonido, en las *Histoire(s)* y en otras obras que hizo durante ese periodo lo llevó al límite. Unos ensayos que a veces se han calificado de collages, pero se trataría de un collage exponencial, un collage donde el número de resonancias que se crea al interrelacionar los elementos se eleva casi al infinito. En este sentido, su manera de trabajar a partir de un material preexistente haría de Godard un gran *bricoleur*. Según la definición de Lévi-Strauss, un *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”. En el caso de Godard, pasa como con el *bricoleur*: “La regla de su juego es siempre arreglárselas ‘con lo que uno tenga’, es decir, un conjunto, a cada instante finito, de instrumentos y de materiales” (Lévi-Strauss: 2002, 36-42).

Con las *Histoire(s)* se da esta paradoja de que un material finito da la sensación de multiplicarse hasta ser inabarcable, pero a la vez Godard trabajaba con lo que tenía a mano (en su casa, con lo que podía conseguir) introduciendo un cierto elemento azaroso. Digo cierto porque este “arreglárselas” con lo que puede encontrar no es que le sirva cualquier cosa de la que pueda disponer fácilmente, y, sobre todo, claramente, que todo lo que finalmente introdujo en el montaje de los capítulos lo está porque así lo quiso, de manera determinada, hay una razón para ello.

Aunque normalmente se habla más de la dimensión visual de los ensayos godardianos, el montaje sonoro es igualmente deslumbrante y complejo. En el caso de las *Histoire(s)* su dimensión sonora no solo es que sea tan o más interesante, sino que en gran medida es responsable de potenciar afectos y resonancias. Cuando me encargaron la traducción para el subtítulo de la edición en DVD se plantearon varias cuestiones cuya decisión final no estaba en mi mano: traducir todo o dejar más espacio a poder leer y ver, cómo hacer comprensibles los distintos niveles sonoros (voz en off de Godard, bandas de sonido, grabaciones sonoras); a esto hay que añadir que había que hacerse cargo de los numerosos rótulos que surcan la ima-

gen. El peligro era acabar con la pantalla llena de texto a leer, pero tampoco se quería perder contenido; también se llevaba al límite uno de los problemas de la subtitulación: cuánto se puede llegar a leer siguiendo la velocidad de las imágenes. La riqueza de las texturas sonoras en las *Histoire(s)* es realmente prodigiosa, tanto por la variedad en las elecciones como en la filigrana de montaje: las bandas de sonido no siempre responden a las imágenes cinematográficas que puedan estarse viendo, las músicas intensifican las series de imágenes o hacen de contrapunto, a veces incluso se convierten en protagonistas por encima de la imagen.

En Godard es muy patente la valoración del sonido como “imagen sonora” como un elemento que va a contar con la misma valoración en el montaje, como dice en un momento de las *Histoire(s)* “imágenes y sonidos como compañeros que se conocen en ruta y ya no podrán separarse”. Como otros aspectos de su montaje, se produce una mayor complejidad, pero no es nuevo ese trabajo: ya en sus películas de los años 60 trabajaba con las distorsiones (*Alphaville*, 1965) o con las voces en off desincronizadas de la imagen (*Banda aparte*, 1964 o *Pierrot le Fou*, 1965) y aunque su trabajo con la música clásica se hizo célebre con *Nombre: Carmen* (*Prénom Carmen*, Jean-Luc Godard, 1983), ya había aparecido mucho antes. En ese objetivo de crear formas que piensan y que hagan pensar, la labor de contrapunto del sonido es fundamental, y en ese sentido, aunque era algo que la mayor parte de la gente no iba a percibir, Godard llegó hasta cambiar de orden frases de un mismo fragmento de banda de sonido, como es el caso de la cita de *Alexander Nevsky* (*Aleksandr Nevskii*, Serguei M. Eisenstein, 1938). Es también de gran importancia la labor metafórica dejada al sonido (como la confrontación de discursos al recrear la invasión de Francia), y la pregnancia de ciertas grabaciones de archivo como el discurso de André Malraux¹.

¹ En el capítulo 4B de *Histoire(s) du cinéma* (1988-98) se pueden escuchar fragmentos de la grabación sonora del discurso de Malraux con motivo de la entrada en el Panteón de París el 19 de diciembre de 1964 de los restos Jean Moulin, héroe de la Resistencia francesa, que murió torturado por la Gestapo en 1943.

A propósito de *Ici et Ailleurs* (*Ici et Ailleurs*, Jean-Luc Godard y Anne-Marie Miéville, 1974), Serge Daney decía “se rinden los sonidos como se rinden los honores, a los muertos” (Daney: 1996, 95), al haber recogido Godard la grabación de unos soldados después fallecidos. En las *Histoire(s)* el homenaje que se rinde a los maestros pasa por trabajar las imágenes y los sonidos, por no levantar un monumento estático sino una memoria viva, cargada de emoción. Ese concepto particular de homenaje puede verse por ejemplo en la coincidencia de las imágenes de la fundación de la United Artists con el parafraseo de las reflexiones de Heidegger sobre la poesía: 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 les habrá pasado a otros traductores, durante mucho tiempo podía seguir oyendo frases en mi cabeza, a veces pude reconocer viendo una película de dónde venía un diálogo que no tenía identificado. Probablemente por ser un momento de gran lirismo en las *Histoire(s)*, me sigue acompañando el principio del poema de Baudelaire, “El viaje”, que en voz de Julie Delpy se escucha en el capítulo 2A: “*Pour l'enfant amoureux de cartes et d'estampes, / l'univers est égal à son vaste apétit...*” (Baudelaire: 1995, 482) Incluso sabiendo que Godard utiliza el poema como metáfora del viaje del cine, como imagen de la infancia del arte, parece también que hablara del cineasta, de su amor por las imágenes, de su placer al trabajar con ellas. Porque si bien en las *Histoire(s)*, el lirismo siempre va acompañado de una cierta gravedad, la belleza de algunas series no es menos manifiesta, y puede percibirse que este formato, el video, le permite a Godard hacer algo impensable es sus primeros años como director: manipular las imágenes, transformarlas, como si realmente fuera un collage. Hay todo un trabajo sobre las imágenes (de cine, de la pintura), que desgarrar, sobreimpresiona, cambia el contraste como si las pintara... Un hacer suyo cada fragmento, apropiarse de cada elemento para resignificarlo en el montaje.

Y en ese viaje que ha sido la trayectoria de Godard también tuvo como acompañantes algunas citas que des-



Imagen 10: *Histoire(s) du cinéma* (Jean-Luc Godard, 1988-98)

de los años 60 iban y venían. Casi como un compositor que no puede resistir hacer una nueva variación sobre un tema, ciertas citas de poemas leídos en su adolescencia, ciertas preferencias musicales le siguieron en esta su aventura de pensar el cine. Porque podría verse así el conjunto de su obra, como las declinaciones de intentar pensar el cine a través del cine.

Los pasos en ese camino son diferentes entre sí, respondiendo no solo a las circunstancias del presente en que se hacían, sino a las posibilidades de realización. Una vez en una rueda de prensa le dijeron a Godard que siempre hacía lo que le daba la gana y respondió “se hace lo que se puede y se trata de querer”. Godard es de los cineastas que más conciencia ha tenido de los aspectos económicos del cine, poniéndolo de manifiesto en los créditos iniciales de *Todo va bien* (*Tout va bien*, Jean-Luc Godard y Jean-Pierre Gorin, 1972) donde se le ve firmando los cheques para los distintos miembros del equipo. Desde su primera película entendió la relación entre presupuesto y libertad creativa: se hace lo que se puede con el dinero del que se dispone sin tener que estar sometido a constricciones o requerimientos. Como puso de relieve en *Pasión*, el cine era su amor y su trabajo, porque Godard siempre se vio a sí mismo como un trabajador del cine. Así lo afirmaba en la entrevista con Fritz Lang conocida como *El dinosaurio y el bebé* (*Cinéastes de notre temps: Le Dinosaurie et le bébé*,



Imagen 11: *Guion de la película Pasión (Scénario du film Passion, Jean-Luc Godard, 1982)*



Imagen 12: *Histoire(s) du cinéma (Jean-Luc Godard, 1988-98)*

André S. Labarthe, 1967). Esta entrevista se hacía después de que Fritz Lang hubiera trabajado con Godard en *El desprecio (Le Mépris, Jean-Luc Godard, 1963)* y resulta particularmente emotiva por la gran admiración que se profesan. Maestro consagrado y *enfant terrible* coinciden en subrayar que son trabajadores del cine, en los inconvenientes del oficio para poder sacar las obras adelante y en aspectos como la importancia de conocer la técnica para poder innovar.

En esta entrevista, señalaba Lang con cierta complicidad la parte de romanticismo de Godard, a lo que este respondía: “son malos tiempos para el romanticismo”, y añadía a continuación “por el sentimentalismo”, cosa que negaba Lang, no, no es sentimentalismo. La entrevista seguía por otros derroteros, pero esa vinculación con el Romanticismo existe en Godard, no de forma evidente ni simple, sino precisamente en su independencia creativa. “El cine no tiene leyes, por eso todavía lo queremos” se oye en *Pasión*: no es que no tenga normas, es que Godard siempre se esforzó en establecer sus propias reglas, una autoexigencia que se manifiesta a través de la apariencia de libertad de sus obras.

Esta exigencia hizo que en su obra Godard asumiera toda una serie de renunciaciones para hacer prevalecer que su

convencimiento de que el cine era, podía ser, pensar con imágenes. Si durante los años militantes eliminó cualquier aspecto poético en sus trabajos, una vez que regresó al formato cine siempre evitó las imágenes bellas que no pudieran utilizarse en el montaje, que no sirvieran para articular pensamiento. Sin embargo, en las creaciones de Godard se pueden encontrar algunos de los momentos de más intenso lirismo del arte de la segunda mitad del siglo XX. Es el final de las *Histoire(s)* con la rosa en la mano del viajero que una vez conoció el paraíso (ese lugar que fue el cine), dichoso quien como Ulises retorna de un largo viaje, podríamos decir, como al final de *El desprecio* con Lang rodando hacia el mar la secuencia de la primera mirada a Ítaca. Un mar figurado por un azul lago Lemán como culminación del proceso de creación al final de *Guion del film Pasión (Scénario du film Passion, Jean-Luc Godard, 1982)* “la mar, te espera con los brazos abiertos”, un mar el Mediterráneo, radiante al final de *Pierrot le Fou*, con los versos de Rimbaud, “La hemos vuelto a encontrar. / ¿Qué? La eternidad. / Es la mar mezclada con el sol” (Rimbaud: 1997, 323).

La eternidad de la belleza, de la emoción, de la libertad de sus imágenes. Gracias al cine, gracias a su cine. Jean-Luc Cinéma Godard.

Bibliografía

- Baudelaire, Charles. *Las flores del mal*. Madrid: Cátedra, 1995.
- Bergala, Alain. *Nadie como Godard*. Barcelona: Paidós, 2004.
- Daney, Serge. *La rampe*. París: Cahiers du cinéma, 1996.
- Deleuze, Gilles. *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*. Barcelona: Paidós, 1996.
- Godard, Jean-Luc. *Introducción a una verdadera historia del cine*. Madrid: Alphaville, 1980.
- Godard, Jean-Luc e Ishaghpour, Youssef. *Archéologie du cinéma et mémoire du siècle. Dialogue*. Tours: Farrago, 2000.
- Leutrat, Jean-Louis. *Des traces qui nous ressemblent*. Chambéry: Comp'act, 1990.
- Leutrat, Jean-Louis y Liandrat-Guigues, Suzanne. *Jean-Luc Godard*. Madrid: Cátedra, 1994.
- Lévi-Strauss, Claude. *El pensamiento salvaje*. Madrid: F.C.E., 2002.
- Rimbaud, Arthur. *Poesía completa*. Madrid: Visor, 1997.
- Ruiz, Natalia. *En busca del cine perdido*. Bilbao: Servicio editorial de la UPV, 2009.
- Zunzunegui, Santos. *La mirada plural*. Madrid: Cátedra, 2008.
- Zunzunegui, Santos. *Bajo el signo de la melancolía*. Madrid: Cátedra, 2017.

