laFuga

Sobre Historia(s) del cine de Jean-Luc Godard

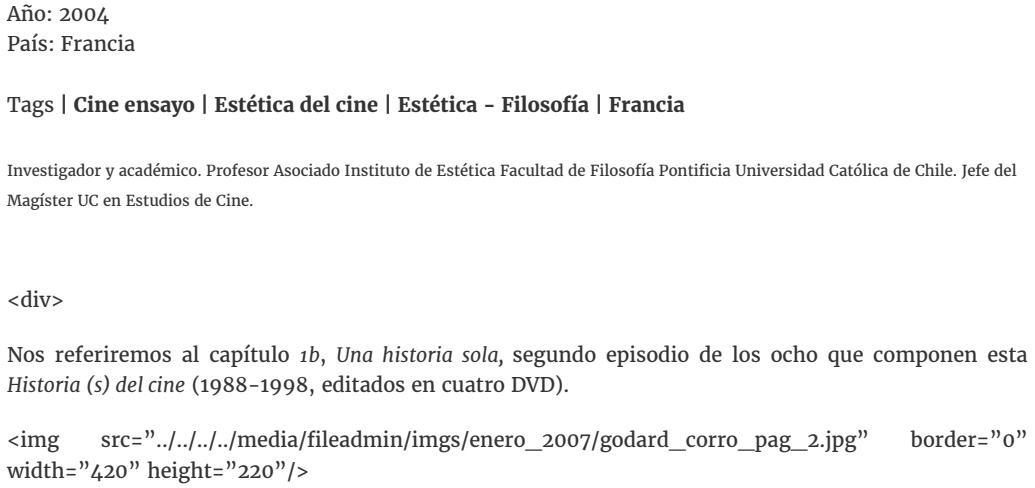
Por Pablo Corro Pemjean

Director: Jean Luc Godard
Año: 2004
País: Francia

Tags | **Cine ensayo | Estética del cine | Estética - Filosofía | Francia**

Investigador y académico. Profesor Asociado Instituto de Estética Facultad de Filosofía Pontificia Universidad Católica de Chile. Jefe del Magíster UC en Estudios de Cine.

Nos referiremos al capítulo *1b*, *Una historia sola,* segundo episodio de los ocho que componen esta *Historia (s) del cine* (1988-1998, editados en cuatro DVD).



Como en los siete episodios restantes o en el filme *Notre Musique* (Godard, 2004), se trata de un producto asimilable a la tendencia de *found footage film,* más bien a un *film de cosas encontradas*, puesto que no sólo se presentan superpuestos fragmentos de películas, sino que también infinidad de fotografías, pinturas, gráficas de nombres de cineastas, filmes, productores, actores, caracteres gráficos como máximas o epígrafes ideológicos, títulos de libros, registros de audio de otros filmes insertos a la manera de *voice over* sobre las imágenes. Cada uno de los inventarios de esos materiales constituye un sistema y una forma de la historia del cine, la de las estrellas, la de los autores, la de los hombres de negocios, también la de los teóricos. Todos reunidos aparecen como un sistema caótico. De este modo parece que la *Historia(s) del cine* de Godard fue escrita en medio del ruido y afectada narrativa, dramáticamente, por la sobredisponibilidad de referencias. Escrita porque Jean-Luc Godard, visiblemente, desde los créditos, y como un leit motiv dramático, aparece frente a la máquina de escribir redactando lo que vemos, afirmando que la Historia es una escritura, un relato y algo que se compone con un recurso manual y mecánico a la vez, cifrando en el artefacto las dialécticas permanentes del estatuto creativo del medio: arte/industria, subjetividad/objetividad. Lo del ruido no es sólo porque se presenten demasiados estímulos superponiéndose y disputando la atención en fracciones breves de imagen o sonido sino porque el persistente motivo reflejo de Godard frente a la maquina contiene un visible micrófono que viene del lado del fuera de campo y que rompe la separación entre lo intra y lo extradiegético, como para inhibir con ese fallo las distinciones clásicas entre los sitios de la evasión y el de la contingencia que demandan al cine, y para recordar la dimensión auditiva de la expresión cinematográfica y de la memoria del medio.

Una historia sola, es *sola* porque representa el intento de Godard de componer a partir de sus *Historia(s)* una en particular, más sintética y onomástica que las restantes orientada a esclarecer los fundamentos existenciales del medio. Es 'sola' también por su condición de historia marginal, de una cultura periférica anartística, popular, industrial, y más claramente porque quizá no convenza más que a Godard en tanto efecto de su propio gusto y memoria: "una industria de la evasión…el único lugar donde la memoria es esclava", reza una de las leyendas del episodio.

La estructura de fragmentos, de citas, de leyendas, recuerda la audiovisualidad del cine, las cinco pistas que distingue Metz: imágenes, palabras, música, ruidos, carteles. La superposición y mezcla de todos los materiales posibles acumulados en esas dimensiones perceptuales y culturales instala de entrada el tópico, ineludible en la mayoría de las consideraciones sociológicas y filosóficas

contemporáneas del cine, de la simultaneidad. Simultaneidad de la conciencia, de la historia, de la cultura, de la vida social, del Siglo XX, que se explicita existencial y políticamente en el montaje, estructura que al mismo tiempo resuelve la exigencia narrativa y orgánica de la conciencia espectadora.

Una forma específica de la simultaneidad, y que se presenta como presupuesto teórico de Godard acerca del estatuto artístico de este medio, es el del cine entre las otras artes. El cine, dice Godard "hereda los deberes de la fotografía y un álbum familiar de Proust y Manet", exigencias de objetividad, acopio de apariencias, testificación existencial y democratización social de la visibilidad.

El cine como efecto burgués, según las coordenadas que va señalando el historiador, nace entre multiplicidad de técnicas como otro fruto más del tiempo del activismo, de la ansiedad instrumental, integrándose y contribuyendo al mismo tiempo a las ideologías contemporáneas del saber instantáneo y de la identificación entre lo visible y lo verdadero: "el siglo XX que creó todas las técnicas también creó la estupidez".

Para la teoría del cine de Godard el estatuto ontológico, o la función sicológica del medio fílmico es la de certificar el mundo a través de una manifestación temporal visible y en proceso de cambio. El tiempo como materia existencial, y el movimiento o la sucesión, como materia prima fenoménica del medio, y que están en la base del narrar, son esenciales para la aceptación universal del cine, y para que éste asuma una especie de función mesiánica, primero respecto del mundo, puesto que lo salva apariencialmente, y luego de la humanidad, a la que también salva del tedio del trabajo unificándola en relatos de familiaridad ontológica. Godard dice al respecto que "el cine como el Cristianismo no se funda sobre una verdad histórica sino sobre un relato que nos dice: cree con este relato, con esta historia, con la fe que concierne a la historia, no te comportes con él como con cualquier relato, déjalo que tome en tu vida un lugar absolutamente distinto".

En la demanda de credulidad que ha hecho el cine a sus destinatarios seculares, credulidad respecto de la veracidad de las apariencias del mundo, del sentido de lo visible y de sus manifestaciones constantes y excluyentes, no se ha hecho, en la opinión de Godard, omisión de aquellas experiencias irracionales, promotoras y negadoras de la identidad personal, de la subjetividad, las del sexo y la muerte. Materias primas existenciales del cine o fundamentos sicológicos, el deseo, el ansia de posesión, la disponibilidad de los cuerpos, la concupiscencia del ojo, el sometimiento de la mujer. Materiales o tópicos de base son también la destrucción de los cuerpos, el visible cese de la vida, la fragilidad de la materia, la sangre, la tensión corporal desde el dinamismo a lo inerte. En tal caso, y como señalan muchas teorías del cine de cuño antropológico e interpretación esencialista, las funciones sociales y culturales del cine serían entre otras la de mostrar los fenómenos individuales, sociales y culturales del erotismo, y los efectos individuales, sociales y culturales de la muerte: las pompas fúnebres, los crímenes, los ajusticiamientos, los campos de batalla, las cirugías, las disecciones. Hacia estas consideraciones apuntan la presencia indiscriminada de viejos fragmentos de filmes pornográficos y vistas de diosas seductoras del cine o títulos de filmes de poderosas resonancias eróticas: **Lolita** (Stanley Kubrick, 1962), **Baby Doll** (Elia Kazan, 1956).

En estos ejercicios, que desmantelan las convenciones de las tradicionales historiografías y teorías del cine, que separaban el documental de la ficción, y que no hubieran admitido entre sus reflexiones acerca de los géneros cinematográficos márgenes tan mercantiles, monomaniacos y antinarrativos como la pornografía, la muerte es algo más que la presencia literal de la destrucción de los cuerpos o el fin de la vida. Es un efecto del cine. "Las dos grandes historias fueron el sexo y la muerte…una industria de la muerte".

Acaso Godard llama muerte a la acción de mortificar la vitalidad de las apariencias que son más numerosas e incesantes que todas las que se puedan inventariar, a la unidimensional del registro, del relato, a la trivialización semántica de la realidad en las fábulas del cine. Acaso se refiera a la promoción de la muerte, como promoción de la beligerancia a través de las representaciones maniqueas del mundo que ha hecho el cine occidental, de las proyecciones de los antagonismos hacia las periferias y alteridades culturales, a través de la promoción de la cultura del activismo y

del atesoramiento.

Sobre este punto cabe señalar otra simultaneidad que determina la historia del cine, la simultaneidad de historias cinematográficas nacionales y tradiciones fílmicas. Para hacer honor a la verdad, -y esto implica no esperar de Godard gestos democráticos de universalidad como los de Sadoul en su *Historia del cine mundial*- hay que señalar que su historia es la del cine de Europa y los Estados Unidos. Escasamente considera el lejano oriente, unas vistas de cine chino y japonés, unos planos de cine de la India, y algunas alusiones a África cuando se trata de Jean Rouch. Del cine de América Latina no hay más referencias que el nombre de Glauber Rocha a quien exalta con una dedicatoria y una aparición fugaz del personaje en camisa, con los brazos en alto, como en actitud de éxtasis.

La atención persistente a las simultaneidades que determinan al cine desde dentro y afuera y su integración consecuente en esta Historia como efecto retórico de efectos exasperantes nos hacen preguntarnos ¿quién puede entender esta obra, quién puede aprender algo de esta historia del cine, quién puede disfrutarla? Nos hacemos la pregunta con buena fe y optimismo. Godard quería exasperar, Godard quería seguir identificándose con la polémica. *Godard polémico* es el nombre que dio hace ya mucho tiempo Roman Gubern a un libro monográfico sobre el autor. La insistencia en la provocación adquiere consistencia de programa y paradigma estético en la visible referencia que hace el autor de *Vivre sa Vie* (Godard, 1962) a Bertolt Brecht, al que se refiere como 'pobre BB' quizá para que el juego prosiga con la imagen de la Bardot que se precipita a continuación.

Una de las últimas ideas de este capítulo, *1b Una historia sola*, de *Historia(s) del cine,* es aquella frase que razonablemente esta en el comienzo del relato y que luego insiste a través de él, esa idea fija de los Lumiere; "el cine es una invención sin futuro", idea que al final reaparece sobre algunas imágenes de *Le Mepris* (Godard, 1963), con Jack Palance, productor *yankee*, comportándose blasfemo e irreverente en la exhibición de los avances del filme *Ulises* o *La Odisea*, de Fritz Lang. Al final, cuando hemos pensado todo el tiempo que aquella frase significa, en esta película barroca, ruidosa, fragmentaria y dispersiva, la muerte del cine, Godard hace una precisión y descubre con ella su verdadero alcance teórico, ontológico y salvador: "el cine es una invención sin futuro... un arte en presente".

Como citar: Corro, P. (2008). Sobre Historia(s) del cine de Jean-Luc Godard, *laFuga*, 6. [Fecha de consulta: 2026-11-04] Disponible en: http://2016.lafuga.cl/sobre-historias-del-cine-de-jean-luc-godard/321