

EL TRANSFORMISTA

Godard convertido en artista de instalaciones multimedia

A sus setenta y tres años, Jean-Luc Godard es uno de los artistas contemporáneos más prolíficos de Europa¹. En los seis años transcurridos desde el estreno de *Histoire(s) du cinéma*, su historia videográfica del cine en ocho partes, e historia del siglo xx a través del cine, ha pasado a producir una asombrosa cantidad de trabajo en diversos medios, confundiendo así a aquellos críticos que pensaban que su proyecto histórico era una especie de testamento. Buena parte de su obra reciente la ha realizado en colaboración con su compañera de hace muchos años, la fotógrafa, cineasta y escritora Anne-Marie Miéville². Incluye cuatro ensayos en vídeo, todos estrechamente relacionados en cuanto a concepción formal, aunque diversos en tema y tono: *The Old Place* (1999, codirigida por Miéville), un conjunto de reflexiones en forma de diálogo sobre el estado del arte a finales del siglo xx; *L'Origine du XXIème siècle* (2000), una pasmosa visión personal sobre el nacimiento del siglo xxi a partir de la matanza y el trauma del xx; *Dans le noir du temps* (2002)*, una evocación filosófica de los últimos momentos de juventud, coraje, pensamiento, memoria, amor, silencio, historia, temor, eternidad y cine; y *Liberté et patrie* (2002, codirigida por Miéville), adaptación festiva de una novela de Charles-Ferdinand Ramuz, *Aimé Pache, peintre vaudois* (*Aimé Pache, pintor de Vaud*), publicada en 1910, en la que ambos directores despliegan el álter ego ficticio de Ramuz, el pintor Aimé Pache, para reflejar la propia trayectoria artística de ambos y la dimensión de su trabajo.

Además, Godard ha publicado varios libros de «frases» derivadas de sus producciones audiovisuales, reproducidas en forma de poemas en prosa

¹ Me gustaría agradecer a Michael Temple sus útiles comentarios sobre una versión en borrador de este artículo, y a Nicole Brenez su ayuda práctica.

² Aparte de su extensa producción fotográfica y audiovisual, Miéville ha publicado varios libros, entre ellos *Histoire du garçon*, Lausana, 1994, un tributo a su difunto hermano, Alain, que comprende textos y fotografías, y tres volúmenes basados en su obra cinematográfica y videográfica: *Nous sommes tous encore ici: dialogues de film*, París, 1997; *2x50 ans de cinéma français*, París, 1998, escrito en colaboración con Godard; y *Après la réconciliation: scénario*, París, 2000. Su libro más reciente es una recopilación de relatos cortos, *Images en parole*, Tours, 2002.

* Segmento del Filme coral *Ten Minutes Older: The Cello*.

continuos, junto con un libro en el que transcribe el diálogo sobre el cine y la historia que mantuvo con Youssef Ishaghpour, en el cual amplía muchas de las líneas de pensamiento presentes en *Histoire(s) du cinéma*³. También ha realizado dos largometrajes: una meditación poética y gráficamente fascinante sobre la resistencia durante la guerra, que es además una reflexión sobre la creación artística como resistencia en la era del espectáculo, *Éloge de l'amour* (*Elogio del amor*, 2001), y una elegía sobre la guerra, *Notre Musique* (2004), que reúne su ahora conocida práctica de *collage* de imágenes encontradas con una nueva puesta en escena ficticia del salón del libro europeo organizado anualmente desde el año 2000 por el Centro Cultural André Malraux de Sarajevo, con la participación de escritores como Pierre Bergounioux, Mahmoud Darwish y Juan Goytisolo. Por último, encontró tiempo para actuar en una película de Miéville, *Après la réconciliation* (2000); de filmar y editar *Champ contre champ*, contribución a un próximo retrato cinematográfico colectivo de París, y, quizá lo más llamativo, de preparar una instalación de galería muy esperada, *Collages de France*, que se expondrá durante nueve meses en el Centro Pompidou desde octubre de 2005 hasta junio de 2006.

«*Si el cine desapareciera...*»

Aparte de la inusualmente amplia gama de funciones a menudo asumidas por Godard –empresario, director, actor, guionista, dialoguista, editor y publicista–, quizá las cualidades más memorables de su obra sean la densidad poética, el rigor formal y la intensidad cristalina. Igualmente llamativa, sin embargo, es la enorme variedad de medios en los que ahora trabaja, y la facilidad con la que se mueve de uno a otro. «Todo es cine», como a él le gusta decir. O, como declaró en una explicación singularmente profética de su práctica artística en 1962:

Cuando ejercía de crítico, me consideraba un cineasta. Hoy, sigo considerándome crítico y, en cierto sentido, lo soy, más que nunca. En lugar de escribir crítica, hago una película, pero la dimensión crítica va incluida. Me considero un ensayista, que produce ensayos en forma de novela o novelas en forma de ensayo: sólo que, en lugar de escribirlos, los filmo. Si el cine desapareciera, simplemente aceptaría lo inevitable y recurriría a la televisión; si la televisión desapareciera, recurriría al lápiz y al papel. Porque se da una clara continuidad entre todas las formas de expresión. Todas son una. Lo importante es aproximarse a ella desde el lado que a uno mejor le conviene⁴.

³ Después de publicar *JLG/JLG* y *For ever Mozart* en 1996, POL publicó *Allemagne neuf zero* (1998), *Les Enfants jouent à la Russie* (1998) y *Éloge de l'amour* (*Elogio del amor*, 2001) en forma de libros. Impresa por primera vez en *Trafic* en 1999, la conversación de Godard con Ishaghpour apareció en forma de libro bajo el título de *Archéologie du cinéma et mémoire du siècle: dialogue*, Tours, 2000.

⁴ «Jean-Luc Godard» (entrevista), *Cahiers du cinéma* 138 (diciembre de 1962); en Jean-Luc GODARD, *Godard on Godard*, Tom Milne y Jean Narboni (eds.), Londres, 1972, pp. 171-196.

De hecho, en el periodo trascurrido, a medida que el cine ha ido mutando, Godard ha pasado a experimentar con distintos medios, incluida la televisión y la palabra escrita. Aunque es tentador interpretar la diversidad de su producción como un reflejo de la fragmentación, la dispersión y la renovación del cine a medida que éste encuentra nuevos medios y nuevas salidas, tales como internet o la galería de arte, la identificación de Godard con el cine ha tendido a oscurecer la individualidad de su proyecto, y el hecho de que es tanto un poeta multimedia a la manera de Jean Cocteau como director de cine en la línea de Hitchcock o Hawks.

Histoire(s) du cinéma proporciona un buen punto de partida para reconsiderar a Godard como artista de *collage* multimedia, en parte porque el uso que hace del vídeo para procesar y mezclar trozos de película, fotografías, pinturas, dibujos animados, dibujos a lápiz, voz, sonido, canción, música y textos literarios es la ampliación lógica y la manifestación más extrema hasta el momento de la exploración que durante tanto tiempo ha hecho del medio, utilizándolo como una herramienta casi científica para diseccionar las representaciones existentes. Pero *Histoire(s) du cinéma* no es sólo el título de una serie de vídeo de cuatro horas y media, en ocho partes, estrenada por Gaumont en 1998; también designa los cuatro libros de arte publicados el mismo año en la prestigiosa colección Blanche de Gallimard, y la caja de CD lanzada por ECM Records en 1999. Además de estas tres articulaciones principales, y dejando a un lado la completada pero por ahora no estrenada recopilación de 90 minutos con «lo mejor de» encargada por Gaumont para distribuirla en cines y titulada *Le Moment choisi des Histoire(s) du cinéma*, el proyecto ha circulado en diversos formatos: documentos de trabajo publicados, borradores de los episodios iniciales (primeras versiones de los capítulos 1A y 1B fueron presentados en Cannes en 1987 y emitidos en Francia en 1989), difusión televisiva de toda la serie en Francia en 1999 y el voluminoso discurso crítico proporcionado por Godard en torno a la obra en textos escritos, entrevistas y apariciones públicas a lo largo de sus dos décadas de gestación. Estas múltiples formas del proyecto ofrecen un conjunto de perspectivas clave –arte en vídeo, arte gráfico, arte sonoro, y crítica– en las que reevaluar la especificidad de la obra de Godard.

Explorando el vídeo

Un vistazo a una filmografía basta para complicar la identificación directa de Godard con el cine, al menos en el sentido de largometrajes rodados en celuloide y proyectados en salas oscuras. En las pasadas tres décadas, ha realizado casi el doble de obras en vídeo que en cine, sin contar los 32 episodios que constituyen su mayor serie en vídeo: *Six fois deux/Sur et sous la communication* (1976, codirigida con Miéville), *France/tour/détour/deux/enfants* (1979, codirigida con Miéville) e *Histoire(s) du cinéma*. La sustitución de los 16 mm por el vídeo a comienzos de la década de los setenta como medio preferido en su práctica de experimentación ensayística produjo una serie de formas exploratorias, desde el boceto preparatorio o *video scenario* (*Scénario de*

«*Sauve qui Peut [la vie]*», 1979) hasta el ensayo metacrítico (*Scénario du film «Passion»*, 1982) y el antidocumental televisivo (*Soft and Hard*, 1985, codirigido con Miéville). Dos de las piezas de vídeo independientes de composición más llamativa a finales de la década de los ochenta, sin embargo, *On s'est tous défilé* (1988) y *Puissance de la parole* (1988), junto con los borradores iniciales de los capítulos 1A y 1B de *Histoire(s) du cinéma*, señalaron una marca de intensificación de su inversión creativa en el vídeo, y en el correspondiente rigor con el que se trataban el sonido y la imagen videográficamente. Desde entonces, el vídeo ha pasado a ocupar en su obra un lugar tan central y altamente apreciado como los 35 mm, y toda su producción audiovisual, independientemente del medio, es igualmente personal sin importar que se proyecte, se emita o se examine detalladamente en vídeo o DVD.

Dada la transición tecnológica de la reproducción electrónica a la digital, pasando por la química, que se dio en el periodo de posguerra, quizá sea menos sorprendente el hecho de que Godard explorara tan extensamente las posibilidades del vídeo que la constatación de que la mayoría de los cineastas de su generación haya preferido no hacerlo. Formado en íntimo contacto con la historia del cine, la carrera de Godard ha evolucionado en estrecho paralelismo con la del vídeo: en proceso de desarrollo desde 1950 (año de su primer artículo crítico); usado comercialmente desde 1956 (fecha de su primera incursión en la ficción, *Une femme coquette*); de venta para uso doméstico desde 1963 (fecha de lanzamiento del primer VCR de Sony, cuando Godard puso su vista en la televisión por primera vez en *Le Grand escroc*); usado para la reproducción en la emisión de grabaciones rápidas a partir de 1967 (año de la introducción del PortaPak portátil en blanco y negro de Sony, cuando jugó con la idea de usar el vídeo como herramienta para el análisis político autocrítico ejercido en *La chinoise*); desarrollado en forma de casete U-Matic en 1969 (comercialmente disponible desde 1971, distribuido ampliamente por Godard y sus colaboradores a grupos políticos y de trabajadores a comienzos de la década de los setenta, y primordial para su propia producción desde 1973), y en forma de VHS en color desde 1976 (año de la primera serie de televisión realizada con Miéville). La proliferación de los VCR domésticos a finales de la década de los setenta y la rápida difusión de la cultura de la videocámara a partir de 1982 –reflejada en el interés por el movimiento sacádico de *France/tour/détour/deux/enfants* y *Sauve qui peut (la vie)* (*Salve quien pueda, la vida*, 1980), y con creciente rebeldía en obras que van desde *Prénom Carmen (Nombre: Carmen)* (1983) hasta *Meetin' WA* (1986)– iba acompañado de la sistemática acumulación por parte de Godard de materias primas para *Histoire(s) du cinéma*: los cúmulos de imágenes sacadas de revistas y libros, y los miles de cintas de vídeo que constituyen su videoteca personal y que tan extensamente se muestran en su obra de las pasadas dos décadas.

La tendencia a dividir el corpus godardiano en periodos discretos sucesivos –la New Wave, el trabajo político, los años del vídeo, etc.– hace más hincapié en la discontinuidad que en la sensación de que existe un proyecto artístico en desarrollo. En mi opinión, la obra se organiza en dos movimientos

principales y gira en torno al encuentro con el vídeo: desde el descubrimiento del cine en la posguerra y la primera New Wave, pasando por la crítica neobrechtiana a la sociedad del espectáculo, hasta el callejón sin salida de la política a comienzos de la década de los setenta, y desde 1973 –comienzo de la exploración de la tecnología del vídeo, la colaboración con Miéville, el desarrollo de un proyecto resueltamente subjetivo y la reinención de la simplicidad y la franqueza del primer cine– hasta el presente.

El vídeo y la autobiografía son fundamentales para los dos proyectos cruciales de Godard-Miéville, cuyas formas e intereses recalcan buena parte de su posterior trabajo. *Moi Je* (1973), una combinación, durante mucho tiempo valorada pero finalmente abandonada, de autoanálisis y estudio de los seres humanos en cuanto máquinas políticas, anuncia la fuerte dimensión autobiográfica del posterior trabajo de Godard, y establece las bases para su recurrente autodescripción en la imagen y en el sonido desde *Numéro deux* (1975) hasta *The Old Place. Ici et ailleurs*, el primer proyecto completo de ambos (terminado en 1974, distribuido por primera vez en 1976), es un juicio devastador sobre las anteriores películas militantes del colectivo Dziga Vertov y, más en general, sobre la proyección por parte de los intelectuales europeos de su celo revolucionario en luchas políticas distantes a expensas de su entorno inmediato y de la realidad de su vida diaria. Fruto de un extenso diálogo –de acuerdo con Miéville, trabajaron diariamente en la edición de la película durante 18 meses– sigue siendo una de las cumbres formales e intelectuales de su colaboración⁵. Primera de sus películas que mezcla cine y vídeo, y que combina, además, la autobiografía con la composición de la historia audiovisual mediante la conjugación de imágenes preexistentes y material recientemente rodado, también es el anteproyecto, el hito, y en cierto sentido el primer capítulo de *Histoire(s) du cinéma*.

Pegamento y tijeras

Si bien los libros de *Histoire(s) du cinéma* representan la manifestación más visible hasta la fecha de Godard como artista gráfico, esta faceta de su proyecto se retrotrae a la década de los sesenta. Aunque la mayoría de los documentos de trabajo relacionados con sus primeras películas se han perdido, los fragmentos que sobreviven –cuadernos preparatorios, guiones de rodaje y esbozos de proyectos no realizados– revelan una notable congruencia con las décadas posteriores. La similitud entre los libros de *Histoire(s) du cinéma* y *Journal d'une femme mariée*, de 1965, por ejemplo, un volumen compuesto a partir de ampliaciones de fotogramas y fragmentos de diálogo de *Une femme mariée* (1964), es particularmente llamativa, especialmente en el uso del diseño para articular un diálogo

⁵ Danièle HEYMAN, «Un entretien avec la réalisatrice: "Il faut parler de ce que l'on connaît"», *Le Monde* (18 de enero de 1989), entrevista realizada a Miéville.

entre imagen y texto⁶. La diferencia no se refiere tanto a medios y métodos como a la base lógica: mientras que *Journal d'une femme mariée* pretendía destilar la narrativa del filme original y convertirla en una forma gráfica portátil, la imagen compuesta y las relaciones imagen-texto de *Histoire(s) du cinéma* articulan el pensamiento histórico –conexiones temporales congeladas momentáneamente en la página– mediante la superposición y el acercamiento entre imagen y texto.

A Jacques Maillot, el director artístico de Gallimard que colaboró estrechamente con Godard en la producción de los libros de *Histoire(s) du cinéma*, le llamó particularmente la atención la negativa de éste a introducir una plantilla convencional para guiar el encuadramiento de la imagen y el texto, prefiriendo la composición artesanal a ojo⁷. Godard pegó los diversos elementos a mano en las hojas en blanco exactamente donde los quería, para así establecer una red precisa de conexiones en cada página doble y un ritmo específico en cada volumen. Es, en relación con la cualidad física escultural de este trabajo de pegamento y tijeras como artista gráfico –el título de un *collage* de seis páginas realizado por Godard y publicado en *Cahiers du cinéma* en diciembre de 1987 es, precisamente, *Colle et ciseaux*–, al igual que en su obra como artista de *collages* conceptuales y editor práctico de cine y vídeo, donde mejor se aprecia el despliegue que dentro y en torno a *Histoire(s) du cinéma* hace de la máxima de Denis de Rougemont de «pensar con las manos».

A finales de la década de los sesenta, como parte de una exploración de modos de expresión no contaminados por lo que él empezaba a denominar la tiranía de la palabra, Godard asistió a clases regulares de dibujo durante un periodo de seis meses con Gérard Fromanger, una experiencia que alimentó directamente los guiones gráficos de *Moi Je* y de *Comment ça va?* (1976, codirigidas con Miéville) y el uso de la cámara-pluma en *Six fois deux*⁸. Pero el punto de inflexión en las actividades de Godard como artista gráfico coincide con el de su trabajo audiovisual, y deriva de la adquisición a comienzos de la década de los setenta de un equipo aparentemente banal: una fotocopidora de buena calidad⁹. Muy apreciada por Godard junto a su nuevo equipo de vídeo y telecine, la fotocopidora la utilizó como herramienta creativa para pensar y componer imágenes de manera rápida y barata, y condujo a la producción de tres *collages* de gran tamaño al final de la década, cada uno de los cuales merece plena consideración junto a su obra audiovisual. *The Story*

⁶ Jean-Luc GODARD y Macha MÉRIL, *Journal d'une femme mariée*, París, 1965. Publicado en inglés, aunque con un diseño distinto, como Jean-Luc GODARD, *The Married Woman*, Nueva York, 1965.

⁷ Jacques MAILLOT, «Je ne connais pas de travail comparable sur un livre», *Le Monde* (8 de octubre de 1998).

⁸ Gérard FROMANGER, «Il faut créer un Vietnam dans chaque musée du monde», en Nicole Brenez y Christian Lebrat (eds.), *Jeune, dure et pure! Une histoire du cinéma d'avant-garde et expérimental en France*, París/Milán, 2001, pp. 336-338.

⁹ Jean-Luc GODARD, *Introduction à une véritable histoire du cinéma*, París, 1980, p. 277 [ed. cast.: *Introducción a una verdadera historia del cine*, Madrid, Alphaville, 1980].

(1979, a veces conocida también como *Bugsy* o *The Picture*), era, al parecer, una obra en curso para una próxima película, pero es mejor considerarla, como *L'Amérique rêve* de Chris Marker (1959), una pieza acabada, imaginada y expresada mediante la disposición de texto e imagen.

El número especial de *Cahiers du cinéma* que Godard fue invitado a dirigir en 1979, un trabajo semejante en concepción a *Bonjour cinéma*, la recopilación de folletos poéticos realizada en 1921 por Jean Epstein, incluye, junto con numerosos *collages* de menor tamaño, el sustancial análisis que él y Miéville hacen sobre su empresa abandonada con el gobierno de Mozambique, «Naissance (de l'image) d'une nation» (1977-1979). Por último, se publica una transcripción de las conferencias sobre historia del cine que pronunció en el Conservatoire d'Art Cinématographique de Montreal, *Introduction à une véritable histoire du cinéma* (*Introducción a una verdadera historia del cine*, 1980), que constituye una especie de *scenarior* exploratorio amplio para *Histoire(s) du cinéma*, y que está ilustrada con más de 60 páginas de imágenes seleccionadas, reencuadradas y yuxtapuestas por Godard¹⁰.

Desde entonces hasta el presente –un ejemplo reciente es su evocación de *Notre Musique* en *Libération*, en mayo de 2004, a través del comentario sobre que prefería fotografías de prensa a una entrevista convencional– ha seguido produciendo un amplio y variado conjunto de *collages* gráficos que debieran considerarse como una expresión del cine –en el sentido eisensteiniano ampliado de pensamiento mediante el montaje– en materiales distintos del celuloide¹¹. Buena parte de esto se expone en los dos volúmenes de *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, editado por Alain Bergala, y podría catalogarse aproximadamente como sigue: documentos de producción; poemas independientes, tales como «Deuxième lettre à Freddy Buache: Oh temps de l'utopie!» (1998), de siete páginas, que se presenta en términos explícitamente filmicos como un *métrage cinématographique*; *scenarios*, normalmente concebidos en parte, como sus homólogos de vídeo, con miras a obtener fondos para la producción («Passion: Introduction à un scénario», 1981), y obras tales como el libro inédito de textos-imagen derivado de *2x50 ans de cinéma français* (1995) que, como los volúmenes de *Histoire(s) du cinéma*, amplía y abre nuevas perspectivas sobre la obra inicial.

Arte sonoro

El método de grabación y mezcla de sonido utilizado por Godard se ha caracterizado a lo largo de su carrera por la apertura a la experimentación

¹⁰ Una selección de 24 páginas de *The Story* está disponible en Jean-Luc GODARD, *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, Alain Bergala (ed.), París, 1985, pp. 418-441; Jean-Luc GODARD (ed.), *Cahiers du cinéma* 300 (mayo de 1979); Chris MARKER, «L'Amérique rêve», *Commentaires*, París, 1961, pp. 88-121; Jean EPSTEIN, *Bonjour cinéma*, París, 1921; Jean-Luc Godard, *Introduction à une véritable histoire du cinéma*, cit.

¹¹ Jean-Luc GODARD y Gérard LEFORT, «Regardez voir, Godard», *Libération* (12 de mayo de 2004).

propia del aficionado y por la precisión del profesional. Irónicamente, la influencia generalizada de su trabajo sonoro en otros ha hecho que éste resulte difícil de precisar y fácil de olvidar. En 1962, cuando se estrenó *Vivre sa vie* (*Vivir su vida*), Jean Collet publicó una crítica entusiasta sobre la banda sonora de la película, resaltando la ambición y la novedad de una película rodada completamente en exteriores y utilizando sonido sincronizado, con ruidos y voz grabados directamente en una única pista en el momento de la filmación. Diez años después, cuando su artículo volvió a publicarse en inglés, señaló que buena parte de lo que había escrito había perdido prácticamente todo significado, ya que las innovaciones de Godard habían sido absorbidas completamente por las prácticas cinematográficas y televisivas comunes¹². Al rechazar la primacía clásica del diálogo y situar la voz, el ruido, la música y el sonido ambiente en el mismo nivel, la exploración que Godard hizo de las posibilidades expresivas de la banda sonora con técnicos como Guy Villette (responsable de *Vivre sa vie* [*Vivir su vida*]), René Levert, Antoine Bonfanti y Jacques Maumont fue tan fructífera como la de cualquier otro cineasta de la década de los sesenta.

El posterior estudio político de las relaciones sonido-imagen con el colectivo Dziga Vertov, desde 1968 a 1972, tendría una influencia duradera en su práctica posterior: su nueva cámara, como sugirió él mismo en la década siguiente en la interpretación que hizo del tío Jean en *Prénom Carmen* (*Nombre: Carmen*), fue una estéreo portátil. Desde finales de la década de los sesenta, la música ha desempeñado una función cada vez más importante para Godard: inspirando imágenes, guiando el acto creativo y –como en *Prénom Carmen* (*Nombre: Carmen*), donde los ensayos de los últimos cuartetos de cuerda de Beethoven por parte del Prat Quartet revigorizan repetidamente el vacilante argumento de una película de serie B– haciendo avanzar la narrativa. Experimentos posteriores en *collage* de sonido estéreo como *Détective* (1985), *Soigne ta droite* (1987) y *King Lear* (1987) –todos ellos productos de la colaboración de Godard con François Musy, el técnico responsable, junto con Pierre-Alain Besse y otros cuantos, del sonido de prácticamente toda su obra desde 1982– abrieron el camino para su continuada colaboración con Manfred Eicher y ECM Records.

En 1990, a medio camino entre el estreno de un tributo musical colectivo a Godard en reconocimiento a su contribución como artista sonoro, *Godard ça vous chante?* (1985), y el de las bandas sonoras digitalmente remezcladas en CD de *Nouvelle Vague* (1997) e *Histoire(s) du cinéma* por ECM, Thierry Jousse sostuvo convincentemente que, a partir de entonces, sería más rentable considerar la obra de Godard en referencia a la música y a los músicos contemporáneos que en referencia al cine y a otros cineastas, una línea de pensamiento seguida más tarde por varios críticos especializados en música, incluido el panel que concedió a los CD de *Histoire(s) du cinéma*

¹² Jean COLLET, «An Audacious Experiment: The Sound Track of *Vivre sa vie*», en Royal Brown (ed.), *Focus on Godard*, Englewood Cliffs, Nueva Jersey, 1972, pp. 160-162. Originalmente publicado en *La Revue du son* 116 (diciembre de 1962), p. 513.

el Premio Especial del Jurado de los Críticos Discográficos Alemanes en el año 2000¹³.

Desde la vuelta al cine artístico en 1980 con «una película compuesta por Jean-Luc Godard», *Sauve qui peut (la vie)* (*Salve quien pueda, la vida*), Godard ha trabajado crecientemente a la manera de un músico, tanto en el enfoque general de la composición audiovisual como en su orquestación real del sonido, la música, la voz y el ruido. Su manipulación del vídeo como un instrumento cuasi musical que se debe interpretar en la mesa de mezclas, como una vez se lo describió a Jonathan Rosenbaum, ha ido acompañada de una exploración de la forma neomusical –inspirada en igual medida por los experimentos de Dziga Vertov en la composición sinfónica cinematográfica, por la vanguardia de la narrativa francesa de la década de los veinte y por las novelas de Broch, Faulkner y Wolf– que ha culminado por ahora en *Éloge de l'amour* (*Elogio del amor*)¹⁴. Cuando una incrédula Laure Adler le preguntó acerca de *Le Cercle de minuit*, en 1996, si sugería en serio que su obra reciente podía experimentarse igualmente con los ojos cerrados, Godard respondió «sí, es posible».

Esta idea no es tan extraña como podría parecer: el concepto de cine sin imágenes está con nosotros desde los comienzos del periodo sonoro, desde *Weekend* (1930), una «película sonora sin imágenes» de Walter Ruttmann, notable experimento de lo que llegaría a conocerse como *musique concrète*, hasta grabaciones promocionales para los primeros largometrajes de Godard tales como la de *Une femme est une femme* (*Una mujer es una mujer*, 1961) que combina un extenso comentario de Godard con extractos de la banda sonora, y que recientemente se ha puesto a la venta nuevamente en el DVD de la película incluido en la Colección Criterion. Pero en la era del DVD, que ha traído la posibilidad de escuchar las películas en casa con un equipo estéreo digital de alta calidad, con o sin la banda de imagen, Godard ha trazado los parámetros del cine sonoro, en el doble sentido de las relaciones sonido-imagen y de los paisajes sonoros independientes, sin imágenes, tan audaz y meticulosamente como cualquiera.

Cultivar la familiaridad con el trabajo primero de Godard y, después de Godard y Miéville, mediante el sonido en CD o DVD es una de las formas más accesibles e inmediatamente gratificantes de captar emocional e intelectualmente la densidad a veces imponente del mismo. No todo es de igual complejidad o interés sonoros: los fragmentos de conversación como *2x50 ans de cinéma français* y *The Old Place* son auditivamente menos

¹³ Thierry JOUSSE, «Godard à l'oreille», *Cahiers du cinéma*, «Spécial Godard: 30 ans depuis», suplemento al núm. 437 (noviembre de 1990). Respecto a un análisis más amplio de este tema, véanse los capítulos escritos por Laurent JULIER, Roland-François LACK, Adrian MARTIN y James WILLIAMS en el apartado titulado «Sound and Music» de Michael Temple, James Williams y Michael Witt (eds.), *For Ever Godard*, Londres, 2004.

¹⁴ Véase Jonathan ROSENBAUM, «Trailer for Godard's *Histoire(s) du cinéma*», en Jean-Luc GODARD, *Histoire(s) du cinéma*, Múnich, 1999, vol. 4, pp. 165-181.

ricos o seductores que composiciones ensayísticas como *JLG/JLG: Autoportrait de décembre* (1995) e *Histoire(s) du cinéma*, o paisajes sonoros de ficción como *Nouvelle Vague* y *Éloge de l'amour*. En la mesa de mezclas, Godard puede permitirse su amor al timbre de la voz humana, y proseguir su duradera exploración del ritmo, el contrapunto y la superposición, y del diálogo o el enfrentamiento –a veces lúdicos y otras dramáticos– entre los sonidos incluidos en las respectivas pistas estéreo.

Lo sorprendente de las piezas más intensamente trabajadas es la coherencia de los universos auditivos polifónicos producidos mediante la prueba y orquestación de esas fuentes variadas. El efecto de *Nouvelle Vague* o *Histoire(s) du cinéma*, por ejemplo, es todo menos disonante o cacofónico. De hecho, entre las características más notables del trabajo más reciente de Godard se encuentra el uso de la música, desde *Le Dernier mot* (1988)* en adelante, para facilitar el paso entre presente y pasado, y el acercamiento de sonidos claramente incompatibles para unir mundos dispares: el grito de una gaviota que inicia un movimiento sinfónico, la disolución del violonchelo de David Darling en el estruendo de una bocina de coche, o la interrupción del *Abii ne viderem* de Giya Kancheli por una mezcla de voces. Además, en una perspectiva histórica, más allá de la reflexión sobre el valor documental de la imagen cinematográfica en los vídeos y en los libros de *Histoire(s) du cinéma*, los CD reconducen firmemente el debate hacia el sonido de la película: ¿qué hay, preguntan, de la carga histórica de los sonidos contenidos en las incontables bandas sonoras que forman una parte igual del legado cinematográfico? No sólo el interés sociológico o lingüístico de la canción y el habla, sino el detalle histórico captado en los sonidos diarios del campo y de la ciudad, del hogar y del lugar de trabajo, grabados en disco, en cinta o en película, especialmente desde la comercialización del sonido sincronizado. ¿Y no podría uno imaginarse, pregunta Godard, junto con los materiales informativos y pedagógicos compuestos de imágenes de archivo fijas o en movimiento, «libros» de historia sonora compuestos por sonidos de archivo?

Crítica e interpretación

A lo largo de su carrera, Godard ha seguido un proyecto crítico polifacético con igual intensidad en su trabajo audiovisual, sus escritos, sus entrevistas y otras intervenciones en los medios; un proyecto dirigido tanto hacia su propio trabajo como al de otros, al estado del cine y a la era que habita, a menudo todo al mismo tiempo. Sigue dando respaldo público a intervenciones colectivas en el ámbito del cine (protesta ante la clara censura de la película *Route 181: Fragments of a Journey in Palestine-Israel*, de Michel Khleifi y Eyal Sivan, en el festival Cinéma du Réel celebrado en 2004 en París), de la política francesa interna (respaldo al movimiento

* Segmento del filme coral *Les Français vs par*.

encabezado por cineastas en 1997 en oposición al endurecimiento de la legislación sobre inmigración, la «ley Debré») y del conflicto internacional (respaldo a la propuesta organizada por André Glucksmann y Romain Goupil en 2000 contra la guerra rusa en Chechenia)¹⁵.

Es tentador complementar la descripción que Serge Daney hace de Godard como «crítico superdotado» con el lamento de Robert/Godard en *Après la réconciliation*, de Miéville —«quizás he hablado demasiado»— especialmente cuando se considera la tensión entre la vitalidad de sus formas audiovisuales y la desolación de su discurso crítico adjunto, y, de hecho, el desfase general entre lo que dice y las pruebas aportadas por la obra¹⁶. En una perspectiva tecnológica, por ejemplo, las condenas aparentemente reaccionarias de Godard a los medios digitales son de mucho menos interés o importancia que la relación asíncrona entre el uso que él hace de la tecnología y el periodo en el que habita. Godard siempre ha usado las tecnologías existentes para teorizar sobre los medios emergentes: sus fragmentarias películas en 35 mm de la década de los sesenta, impregnadas desde el comienzo de las formas y los códigos de la televisión transmitida, son también lecciones de lo verdaderamente imaginativa y divertidamente insolente que podría parecer la televisión; sus ensayos en 16 mm como *Caméra oeil* (1967) podrían considerarse modelos protovideográficos del vídeo como sintetizador de imagen y sonido, y las obras *collage* más recientes tales como *Histoire(s) du cinéma* pueden considerarse viajes videográficos exploratorios al futuro digital del cine. De hecho, el proyecto de Godard puede considerarse en su totalidad un intento de prever y confrontar el cambio tecnológico de posguerra con las implicaciones humanas y sociales de dicho cambio, y de reinventar el cine ante los diversos retos: el de la televisión (la New Wave y después), el de la neotelevisión liberalizada y la cultura del vídeo doméstico (la investigación videográfica, la televisión experimental y el cine artístico con influencias videográficas de la década de los ochenta) y el de la tecnología digital (la investigación continuada de la teoría y la práctica de la historia audiovisual).

La montaña de entrevistas concedidas por Godard a lo largo de los años puede dividirse en tres categorías generales: aquellas en las que está realizando una labor de *marketing*, aquellas en las que mantiene un verdadero diálogo crítico, y la mayoría, que cae en un punto intermedio, en las que está promocionando una película y pensando en voz alta sobre las obras en curso y los proyectos futuros. Como cientos de entrevistadores profesionales han experimentado a su costa, sin embargo, la calificación de «entrevistado» suele ser inapropiada cuando se aplica a Godard. En un aná-

¹⁵ «Une censure inadmissible à Cinéma du Réel», *Libération* (8 de marzo de 2004); Patrice CHÉREAU, Jean-Luc GODARD, Anne-Marie MIÉVILLE y Stanislas NORDAY, «Sans-papiers: avant qu'il ne soit trop tard», *Le Monde* (13 de mayo de 1998); «Grozny rasée, corps torturés, peuple écrasé... Une horreur hante l'Europe», *Le Monde* (23 de marzo de 2000).

¹⁶ Serge DANÉY, *L'Exercice a été profitable, Monsieur*, París, 1993, p. 56.

lisis sobre su omnipresencia física en su obra y en torno a ella, Jacques Aumont sugirió una vez que Godard había donado, de hecho, su cuerpo al cine, lo mismo que otros podrían donar el suyo a la ciencia¹⁷.

La teatralidad casi burlesca de su presencia en entrevistas televisivas indica una aguda conciencia de su condición icónica («soy una imagen») y su capacidad para representar un personaje más o menos en respuesta al entorno en el que se encuentra. Uno de los ejemplos más estilizados de este proceso de *mise en scène* personal tuvo lugar en la ceremonia de los Césars de 1998, donde, al aceptar un premio en nombre de la New Wave, se abstuvo de dar el discurso de aceptación convencional para interpretar el papel de humilde artista patrocinado, y presentar una letanía de agradecimientos ante los dignatarios cinematográficos reunidos: a los jóvenes cineastas que habían resistido a la ley Debré y ayudado a mantener su fe en el cine, a las personas cuyo apoyo le había permitido empezar y terminar *Histoire(s) du cinéma* (Pierre Lescure y André Rousselet de Canal Plus y Nicolas Seydoux de Gaumont, respectivamente) y a Alain Sarde, por su larga colaboración como productor.

A menudo, de hecho, sus apariciones televisivas se acercan más al arte interpretativo que a las entrevistas: números cómicos de micrófono, cáusticos e improvisados a medias, combinados con el cuestionamiento de las normas institucionales y el *détournement* del flujo de información, del cual forma temporalmente parte. Hacia el final de una emisión televisiva en directo presentada en horario de mediodía por Yves Mourousi en TF1 en 1985, por ejemplo, en la que Godard apareció junto a Myriem Roussel, protagonista de su nueva película, *Je vous salue, Marie* (*Yo te saludo María*, 1985), tomó literalmente el control de las cámaras del estudio para dar una breve lección sobre el arte del encuadre. De manera similar, la crítica al uso de la cámara lenta en *79 primaveras* (1969), de Santiago Álvarez, y en *Full Metal Jacket* (*La chaqueta metálica*, 1987), de Stanley Kubrick, efectuada en su estudio Rolle ante quienes realizaban en 1987 un número especial de *Cinéma Cinémas* dedicado a su obra, es la lección audiovisual sobre la teoría godardiana del montaje más elocuente de las proporcionadas a lo largo de su obra desde *Ici et ailleurs*.

El arte de las instalaciones

El modelo más productivo para replantear las formas dispares de la actividad multimedia de Godard y de Godard-Miéville deriva de la conjunción entre las bellas artes y el cine experimental: el arte de las instalaciones. Como recientemente ha sugerido Catherine Grant, la totalidad de su pro-

¹⁷ Jacques AUMONT, «La valeur-cinéma», en Sergio Toffetti (ed.), *Jean-Luc Godard: un hommage du Centre Culturel Français et du Museo Nazionale del Cinema de Turin*, Turín, 1990, pp. 19-28.

ducción –discos compactos, vídeos, películas, libros, entrevistas y otras formas de intervención pública– debería considerarse mejor una especie de instalación gigantesca bajo constante creación y en diálogo continuado con su público¹⁸. En este contexto, la noción de museo sin paredes defendida por André Malraux, más allá de su función inspiradora en la concepción de *Histoire(s) du cinéma* como biblio-disco-videoteca portátil para la conservación de las huellas del cine, proporciona una concisa descripción de la concepción que Godard y Miéville tienen de la esfera pública, a la que consideran una enorme galería abierta en la que escenificar su proyecto mediante los medios de masas y otras formas culturales más raras. En una época en la que su modo único de cine expandido, aparte de proyectarse en salas oscuras, puede encontrarse en televisión y en CD, en libros, revistas y periódicos, y volver a verse en vídeo y DVD, este modelo de instalación social tiene la ventaja de mostrar la concepción completamente abierta que tiene del cine, y de reconocer cada nueva obra como algo discreto y dirigido a un público más o menos específico y, al mismo tiempo, formar parte de una obra más amplia en curso, multiforme e integrada, sometida a un desarrollo continuo en múltiples frentes. En esta perspectiva, el proyecto propuesto de *Collages de France* no constituye tanto un nuevo alejamiento como un subconjunto, y la ampliación mediante nuevos medios, de una macroinstalación que todo lo abarca y, por consiguiente, muy distinta de otras incursiones en la galería realizadas por grandes artistas y cineastas contemporáneos como Chantal Akerman, Atom Egoyan, Chris Marker y Jonas Mekas.

De esta nueva concepción del trabajo de Godard como poeta multimedia, y de su proyecto (y el que lleva a cabo en colaboración con Miéville) como arte de instalación, derivan tres consecuencias principales. En primer lugar, desde el punto de vista diacrónico, dicha concepción concede igual peso a todas las manifestaciones del proyecto, independientemente del presupuesto o del formato; da preferencia a la dimensión profundamente experimental de la obra, y hace innecesaria cualquier distinción significativa entre investigación, obra en curso u obra de arte acabada. En segundo lugar, en una perspectiva sincrónica, resalta la naturaleza integrada del proyecto al revelar una red de obras interrelacionadas en diversas fases de desarrollo, todas en estrecha conversación con el contexto sociopolítico. Y, en tercer lugar, al reconocer la naturaleza polifacética de la obra, invita a dar un nuevo enfoque a la exposición, tan receptivo con las tradiciones del *happening*, el concierto, la galería y los museos como con la lógica de la familiar retrospectiva cinematográfica.

De esa forma, una retrospectiva de Godard a día de hoy necesitaría prestar atención equilibrada a las múltiples formas de la obra, para incluir atis-

¹⁸ Catherine GRANT, «Home-Movies: The Curious Cinematic Collaboration of Anne-Marie Miéville and Jean-Luc Godard», en Michael Temple, James Williams y Michael Witt (eds.), *For Ever Godard*, cit., pp. 100-117 y 419, n. 62.

bos del mundo cambiante que ésta evoca y confronta, y para transmitir una percepción de su diálogo formal con otros poetas, pintores, escritores, músicos y cineastas. Al concebir dicho evento, debería buscarse la inspiración en el legendario museo cinematográfico de Henri Langlois, o en las múltiples exposiciones organizadas por él: por ejemplo, la gira de 1945 titulada «Images du cinéma français», una mezcla ecléctica de extractos de películas que proyectan sin solución de continuidad en una sala oscura documentos de producción, fotos fijas y objetos variados, como el busto en cera de Micheline Presle usado en *La Nuit fantastique*, de Marcel L'Herbier (1942)¹⁹. Observando ejemplos más recientes, se podría obtener una clave a partir de las exposiciones «Hitchcock et l'art: coïncidences fatales» y «Jean Cocteau, sur le fil du siècle», montadas por Dominique Païni en el Centro Pompidou en 2001 y 2003-2004, respectivamente, que, de una manera afín en gran medida a la visión interdisciplinaria del cine que se expresa en *Histoire(s) du cinéma*, invitaban al visitante a negociar un vasto *collage* tridimensional de documentos de trabajo, fragmentos de película, dibujos y pinturas instalados en el espacio de la sala de exposiciones²⁰.

Collages de France —que ha sido descrito por Païni, quien encargó el proyecto, como un cruce entre una serie de conferencias, una instalación, una producción cinematográfica y una televisión realista— promete extender su lógica basada en el *collage* mucho más allá de los muros de la sala de exposiciones, en buena parte mediante la transmisión de imágenes en directo al Centro Pompidou desde el estudio Rolle de Godard²¹. Las primeras indicaciones sugieren que el formato de esta temporada de nueve meses, una coproducción entre el Centro Pompidou y el centro nacional Fresnoy de arte contemporáneo, situado en Tourcoing, se basará tanto en la anterior exploración de las situaciones pedagógicas no normativas llevada a cabo por Godard en las diversas «anticonferencias» que ha pronunciado a lo largo de los años en lugares como Montreal (1978-1979), Rotterdam (1981) y Sarajevo (2002), como en su práctica audiovisual con los *collages*. El programa escalonado de «episodios» o «capítulos» mensuales está concebido en torno a la confrontación de tres elementos principales:

¹⁹ Se puede encontrar una rica evocación de la concepción y los contenidos del museo de Langlois en Huguette Marquand FERREUX (ed.), *Musée du cinéma Henri Langlois*, París, 1991. El evento de «Images du cinéma français» se analiza en Richard ROUD, *A Passion for Films: Henri Langlois and the Cinémathèque Française*, Londres, 1983, pp. 60-61 y, junto con otras varias exposiciones de Langlois, en Georges LANGLOIS y Glenn MYRENT, *Henri Langlois: premier citoyen du cinéma*, París, 1986, pp. 151-174. Véase también la magnífica historia visual de Nicole VEDRÈS sobre el cine francés, precursor clave de los libros de *Histoire(s) du cinéma*, que aparecieron en el verano de 1945, unos meses después de que la exposición hubiera salido de París: *Images du cinéma français*, París, 1945.

²⁰ Un vestigio de estas exposiciones se conserva en los respectivos catálogos: Guy COGEVAL y Dominique PAÏNI (eds.), *Hitchcock et l'art: coïncidences fatales*, Montreal, 2000; François NEMER (ed.), *Jean Cocteau*, París, 2003. Véanse también las reflexiones de Païni sobre sus experimentos en *Le Temps exposé: le cinéma de la salle au musée*, París, 2002.

²¹ Jean-Michel FRODON, «Dominique Païni, une saison avec Godard», *Le Monde* (8 de abril de 2003).

imágenes de archivo, retransmisión en directo y diálogos entre Godard y diferentes escritores, filósofos, científicos, cineastas y artistas sobre el estado del mundo y su representación.

A este respecto, *Collages de France* representa el más reciente en una larga lista de iniciativas godardianas destinadas a fomentar la reflexión y el trabajo de colaboración –asociación regular con personas clave de la década de los sesenta, las figuras consagradas de los colectivos cinematográficos a finales de la década (el Groupe Dziga Vertov) y en la década de los setenta (Sonimage) e intentos fracasados en la década de los noventa de fomentar relaciones de trabajo con instituciones como la escuela nacional de cine (la Fémis) y el Théâtre National de Strasbourg– como base para la generación de formas nuevas. Su objetivo supremo, como sugirió en una breve presentación del proyecto en mayo de 2004, es explorar, mediante la práctica, algunas de las cualidades descubiertas pero olvidadas por el cine, notablemente su capacidad única de fomentar conexiones reveladoras entre elementos dispares y generar ideas a través del montaje²². Queda por ver si esta próxima fase experimental en el proyecto de Godard animará a comisarios y programadores a buscar nuevas formas de exponer el catálogo atrasado del autor o, de hecho, a iniciar una exploración imaginativa de la historia del cine en la galería más en general. Lo que ya parece casi inevitable, sin embargo, es que, como *Histoire(s) du cinéma*, provocará otra gran oleada de preguntas apremiantes respecto a la naturaleza y la función del cine en el futuro.

Artículos anteriores de esta serie han sido los de Tony Wood sobre el cine de Aleksei German (NLR 7), Silvana Silvestre sobre Gianni Amelio (NLR 10), Leo Chanjen Chen sobre Edward Yang (NLR 11) y David Murphy sobre Ousmane Sembene (NLR 16).

²² Jean-Luc GODARD, «Collages de France», *Cahiers du cinéma* 590 (mayo de 2004).