

# NEW LEFT REVIEW 89

SEGUNDA ÉPOCA

NOVIEMBRE - DICIEMBRE 2014

## ARTÍCULOS

NEIL DAVIDSON	La linde escocesa	7
CHING KWAN LEE	El espectro de una China global	32
TIMOTHY BRENNAN	Apuestas subalternas	74
NANCY ETLINGER	El paradigma de la apertura	97
ERDEM YÖRÜK Y MURAT YÜKSEL	El cálido verano de Turquía	III

## CRÍTICA

EMILIE BICKERTON	Una hoguera del arte	133
JOSHUA RAHTZ	Reinventando el <i>laissez-faire</i>	145
ALEX NIVEN	El camino a Briggflatts	156

La nueva edición de la New Left Review en español se lanza desde la Secretaría de Educación Superior, Ciencia, Tecnología e Innovación y el Instituto de Altos Estudios Nacionales de Ecuador-IAEN

[WWW.NEWLEFTREVIEW.ES](http://WWW.NEWLEFTREVIEW.ES)

© New Left Review Ltd., 2000

© Instituto de Altos Estudios Nacionales (IAEN), 2014, para lengua española

Licencia Creative Commons

Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 4.0 Internacional (CC BY-NC-ND 4.0)



Secretaría de  
Educación Superior,  
Ciencia, Tecnología e Innovación



traficantes de sueños

[SUSCRÍBETE](#)

## CRÍTICA

Michael Witt, *Jean-Luc Godard, Cinema Historian*,  
Indiana University Press, Bloomington, 2013, 274 pp.

EMILIE BICKERTON

### UNA HOGUERA DEL ARTE

No es habitual emocionarse con una lista, especialmente, con una aparentemente tan estándar como las que suelen figurar al final de un libro sobre un artista y que recogen su obra. Pero las páginas que Michael Witt ha dedicado a las «Obras de Godard» al final de su libro *Jean-Luc Godard, Cinema Historian* dibujan un retrato poco familiar, que altera completamente nuestra concepción de un hombre en el que habitualmente pensamos como el director de *À bout de souffle*, *Alphaville*, *Pierrot le Fou* y *Weekend*. Estas películas figuran en la lista de Witt, pero allí también está todo lo demás: guiones, vídeos, catálogos de prensa, tráileres, libros, entrevistas inventadas y textos que reflexionan sobre su práctica. El considerar a Godard ante todo como un artista multimedia arroja una luz completamente nueva sobre su obra. La importancia de sus largometrajes no disminuye; se nos presentan ahora como las primeras etapas de un viaje mucho más largo, aún en marcha, motivado por una preocupación central: ¿qué posibilidades existen de una comunicación auténtica? A lo largo de los años Godard ha buscado las respuestas en diferentes medios, ha empleado una panoplia de herramientas, desde las tijeras y el pegamento hasta las fotocopias, el material filmico de archivo, fotografías, magnetófonos, cámaras digitales y, ahora, el 3D. Witt aborda este tema, en su primer libro firmado en solitario, de una forma tan cristalina y tan despojada de esa cualidad elíptica que tiñe tantos comentarios sobre Godard (que recurren a una prosa artística y complicada para compensar su meollo confuso) que la experiencia de leer *Cinema Historian* es como encontrarse ante una puerta abierta de par en par.

El tema central del libro es *Histoire(s) du cinéma*, la reflexión personal y poética de Godard sobre el cine y la historia, estrenada en 1998 como una serie en vídeo de cuatro horas y media. Como evoca el título del libro de Witt, esta obra épica trata de la propia historia del cine y la mayoría de sus materiales proceden de relatos que se han contado en la gran pantalla. Pero *Histoire(s) du cinéma* es también un comentario sobre cómo se ha contado la historia mundial y cómo este relato podría revisarse mediante el empleo y el montaje de formas cinematográficas. Esta combinación de cine e historia es uno de los rasgos que definen la obra de Godard, y si Witt elige centrarse en esta obra concreta, es porque la considera la culminación teórica y material de la «misión que Godard se ha atribuido», el explorar la posibilidad de una comunicación auténtica «contra el telón de fondo del flujo de reproducciones que circulan en la televisión, en los medios de comunicación de masas y en internet». En términos formales, *Histoire(s) du cinéma* se divide en ocho partes de duración variable, algunas inferiores a treinta minutos y otras que duran casi una hora. Todas ellas navegan por las películas del siglo XX; el tono y los temas cambian, pero hay motivos recurrentes, enfatizados mediante un relato idiosincrásico del nacimiento, de la corta vida y, en la opinión de Godard, de la prolongada agonía del cine.

En sus páginas iniciales Witt nos ofrece un útil análisis de *Histoire(s) du cinéma* y, con ello, nos proporciona un mapa para navegar por la serie. Su argumento es que las dos partes que forman el primer capítulo, compuesto por los episodios 1A (51') y 1B (42'), son la piedra de toque de la obra. 1A, «*Toutes les histoires*», presenta de una manera condensada «las líneas principales del pensamiento que recorre el resto de la serie»: la gran promesa del cine y su catastrófico declive político-estético. En el 1B, «*Une histoire seule*», Godard examina su propio lugar dentro de la historia del cine y prosigue con algunas reflexiones teóricas sobre las características que definen este. Los siguientes seis episodios son «estudios de casos concretos»: 2A, «*Seul le cinéma*» (27'), despliega la metáfora de la «proyección» que ya ha aparecido en el 1B; 2B, «*Fatale beauté*» (29'), explora la relación del cine con la belleza; 3A, «*La monnaie de l'absolu*» (27'), se centra en la representación de la guerra, con una referencia especial al neorrealismo italiano; 3B, «*Une vague nouvelle*», nos entrega un relato muy personal de la *nouvelle vague* francesa; 4A, «*Le contrôle de l'univers*» es una meditación sobre Hitchcock en su condición de uno de los mayores artistas del cine. «Hacia películas difíciles, sensibles, misteriosas y logradas que no seguían ninguna fórmula», nos dice Godard, «y eso es algo que abunda muy, muy poco». La última parte, 4B, «*Les signes parmi nous*» (38'), es, a la vez, un «autorretrato íntimo y sombrío» y un inventario meditado sobre el conjunto de su obra.

Atravesando el conjunto, en las palabras de Witt, hay una «tensión a tres bandas entre una sombría narración sobre el declive cinematográfico que lo

envuelve todo, la vitalidad de las formas cristalinas a través de las cuales se expresa esa narración y un recurrente énfasis temático en la metamorfosis artística y la renovación». Todavía la más joven de las artes, el cine fue «el niño que salió malo», que no estuvo a la altura de sus responsabilidades históricas. Hay también, sin embargo, momentos de resurrección, uno de los motivos recurrentes en la serie junto con los del fuego y del sacrificio, que sugieren que *Histoire(s) du cinéma* no es únicamente una tragedia en ocho actos, sino también una exploración de las posibilidades de la creación de imágenes en el contexto de estas poderosas influencias negativas.

En un primer visionado, *Histoire(s) du cinéma* es una cabalgada arrebatadora a través de la historia del cine o, para emplear la descripción mucho más seductora de Witt, un tapiz audiovisual sorprendentemente suntuoso. Uno de los problemas de este suntuoso tapiz es lo difícil que es hablar sobre él: el espectador retiene sentimientos e impresiones y tal vez sale con la sensación de una iluminación, pero todo esto se resiste, hasta límites frustrantes, a convertirse en expresión lingüística. La «densa textura y las formas sinuosas», aventura Witt, «se acercan más a lo que se podría asociar de manera inmediata con poetas y músicos», remitiéndonos a una fuga o a las formas de composición serial contemporáneas. Como el texto, el comentario, el sonido y las imágenes coexisten o se interrumpen unos a otros todo el tiempo, la descripción de los pasajes aislados pocas veces consigue capturar satisfactoriamente su espíritu o nuestra experiencia al verlos. Los cinco minutos de homenaje a Hitchcock, por ejemplo, se anuncian repentinamente a mitad del 4A mediante una pantalla negra y el intertítulo «L'ARTISTE» parpadeando entre imágenes de Robert Bresson, Fritz Lang, Eric Rohmer. Entra entonces la voz de Hitchcock, ofreciendo una definición sobre el arte del cine a la que enseguida se superpone otro comentario de Godard, y después otras observaciones, mientras relampaguean en la pantalla fragmentos de las películas de Hitchcock. Las secuencias que estamos viendo no encajan con los comentarios, pero treinta segundos más tarde sí aparecen las escenas de las que se está tratando. En la banda sonora, los retazos de música aumentan su intensidad, creando un efecto *in crescendo* al que se suman nuevos intertítulos que parpadean y el elogio del director que susurra Godard. Solo podemos absorber esto a modo de fragmentos y, después, empleando los elementos que hemos conseguido retener, tratar de imponerles nuestra propia lógica interpretativa. El efecto puede ser estimulante, pero solo si desistimos de intentar aprehender la totalidad del material —el torrente de imágenes, música, escritura y diálogo que se superponen, en una compleja relación de unos con otros— para componer nuestra reflexión crítica propia.

Esta reacción inmediata, no reflexiva, es el efecto deseado. Godard declaraba que quería generar sentimientos, no palabras, como si quisiera acceder a algo más profundo y esencial en sus espectadores. *Histoire(s) du cinéma*

«debería emanar directamente de la combinación de imágenes y sonido, más que de un texto explicativo o interpretativo que se escriba sobre ellos o, de otro modo, se les imponga», le dijo al historiador Eric Hobsbawm en 2000, durante el transcurso de una mesa redonda junto con otros historiadores que se celebró para señalar el estreno de la obra. La tarea del espectador, prosigue Witt, «no es necesariamente la de entender, sino más bien escuchar, recibir y “ver” los efectos de la compresión y concatenación de los diversos materiales de origen de la misma manera intuitiva, emocional y visceral con la que se experimenta una obra musical».

*Cinema Historian* tiene la enorme ambición de modificar nuestra visión de Godard en tanto que artista. Witt emprende esta labor de manera puntillosa, desmontando las piezas de *Histoire(s) du cinéma* de todas las maneras posibles. Examina el origen de la serie en la década de 1970, explorando las obras paralelas que surgieron durante las décadas de su gestación, así como los modelos y guías (artísticos, históricos, filosóficos) con los que Godard mantuvo diálogos reales o imaginarios y cuyas ideas nutrieron la serie final. Las diferentes manifestaciones de *Histoire(s) du cinéma* en vídeo, libros o CD complican aún más la tarea de comprender el conjunto. Cada uno de estos formatos apareció en una etapa diferente y ninguno de ellos replica exactamente los contenidos de los demás. Witt se enfrenta a este hecho con aplomo, considerando los libros y los CD como objetos fundamentalmente diferentes de la serie audiovisual más que como simples derivados de esta. *Histoire(s) du cinéma* no es únicamente una serie audiovisual, nos dice, sino «una obra multiforme integrada de una manera mucho más compleja». Si se contempla de esta forma, lo que aparece ante nosotros es un artista multimedia en la plenitud de su poder, que no se limita a producir derivados de la serie en vídeo en forma de libro o banda sonora, sino que, literalmente, transforma cada uno de ellos en obras imponentes por su diseño gráfico, su crítica iconográfica y su composición musical experimental.

Durante su investigación doctoral sobre la obra, en colaboración de Godard y Anne Marie Miéville en la década de 1970, Witt se dejó llevar por dos intuiciones esenciales. Ambas son elementos constitutivos de su retrato. La primera fue el darse cuenta de la amplitud y variedad de la obra de Godard en los diferentes medios expresivos y los distintos contextos; la segunda, la naturaleza integrada del proyecto vital de Godard, así como del «flujo y metamorfosis» en la integralidad de su obra de las referencias, las ideas, los motivos. Cada obra desemboca en un «continuará» con la siguiente, dice Witt, citando al cineasta y editor Jacques Doniol-Valcroze en 1965. Con su propio estilo y ritmo, *Cinema Historian* tiene también algo de esta cualidad fluida y metamórfica. En cada capítulo Witt construye su argumentación cuidadosamente, pero también navega, pasa y repasa con elegancia por los temas, avanza para mirar más de cerca algo que ha mencionado de pasada

y después sigue adelante. El resultado es que deja abiertas las contradicciones y tensiones propias de la producción de Godard. Las interpretaciones se ofrecen con firmeza, pero nada se considera clausurado o absoluto. En ocasiones esto puede resultar frustrante, pero en todo caso es, sin embargo, fiel a su tema. El contraccine de Godard siempre se ha resistido a las respuestas directas. Es un medio entre muchos otros de desafiar lo que Peter Wollen denominó «los siete pecados capitales del cine», que incluirían la diégesis simple y la clausura, y que tienen sus correspondiente «virtudes cardinales», en este caso, la narración múltiple y la apertura.

En *Cinema Historian* otro nivel adicional y muy importante de análisis y comentario procede de su propia crítica iconográfica. En el diseño de su libro, Witt ha seguido el ejemplo de Élie Faure, el historiador del arte de la Tercera República, que, como es bien sabido, dijo: «Yo no comento la ilustración mediante el texto. Yo justifico el texto mediante la ilustración». También Godard toma como modelo a Faure y suele despotricar contra el empleo redundante de imágenes por parte de los escritores sobre cine, que habitualmente tienen una formación literaria y que «ponen una foto» para que el lector «pueda estar seguro de que se trata efectivamente de esa película de la que se habla». *Cinema Historian*, por contraste, asigna a su amplia selección de fotogramas, procedentes de *Histoire(s) du cinéma*, así como de otras películas, un espacio similar al que ocupa el texto. Aparecen imágenes en casi todas las páginas, en una columna exterior destacada por un suave fondo verde, que corre paralela a la columna interior escrita. El resultado es como una obra de historia del arte, con sus lustrosas páginas en color.

En su exposición de las principales influencias artísticas e intelectuales de *Histoire(s) du cinéma*, Witt identifica cinco grupos distintos: historiadores y filósofos de la historia; historiadores del arte; historiadores del cine; ensayistas cinematográficos que trabajan con material de archivo y críticos e historiadores audiovisuales. Entre esta multitud amplia y diversa destacan algunas figuras: Charles Péguy y Jules Michelet, por su enfoque «poético» de la historia; Serge Daney, por una conversación de largo recorrido sobre el papel de la imagen en la época de los medios de comunicación de masas; y, por encima de todos, Henri Langlois y André Malraux. En la década de 1950, el director de la Cinémathèque Française había alimentado, como bien es sabido, los gustos de la incipiente *nouvelle vague*. Dicho en las palabras de Godard en el 3B: «Una noche / fuimos a ver/ a Henri Langlois / y la luz se hizo». Las eclécticas proyecciones de Langlois (cine negro, películas mudas, serie B, clásicos estadounidenses y franceses del periodo de entreguerras) demostraron a Godard que «mostrar era una forma de pensar» y que era posible desarrollar una historia del cine visual mediante la yuxtaposición de películas diferentes.

La relación con André Malraux fue más turbulenta, pero no menos fundamental. *La psychologie de l'art* (1947-1949) y *Le musée imaginaire* (1952-1954),

de Malraux, ha dicho Godard, «me mostraron el camino» hacia un aproximación poética, visual, a la composición de la historia. A finales de la década de 1960 Malraux, en tanto que ministro francés de Cultura, se convirtió en el enemigo número uno, pero en la de 1980 Godard estaba ya preparado para recibirlo de nuevo como fuente de inspiración. Conceptualmente, argumenta Witt, tres de las ideas de Malraux han sido determinantes: en primer lugar, la noción del arte como *la monnaie de l'absolu*, como figura en el título del 3A, un resultado de la lucha incesante de la humanidad contra la condición humana, el paso del tiempo y la inevitabilidad de la muerte. En segundo lugar aparece la idea de la creatividad artística, no como la representación, sino como la transfiguración de la realidad. En la apropiación metafórica de Godard, «el arte es como el fuego, nace de lo que consume». Y en tercer lugar está la exploración que hace Malraux de las metamorfosis del arte, tanto en la transformación que experimenta la idea de arte de una época a otra época, de cultura en cultura, como en la memoria y la destrucción de las formas heredadas y la creación de nuevas formas en el arte del presente. Aunque nos hemos acostumbrado a imaginarnos a Godard como una figura solitaria, que opera durante los últimos cuarenta años desde una pequeña ciudad a las orillas del lago Ginebra, de este repaso minucioso de las relaciones intelectuales que lo definen emerge un retrato inesperado. Godard, por supuesto, mediante su empleo de referencias y citas explícitas, siempre ha tomado prestado de la obra de los demás, y ha colaborado estrechamente con Jean-Pierre Gorin en la década de 1970 y, después, con Miéville. La imagen que nos entrega Witt es la de un artista en constante y abierto diálogo con sus contemporáneos y sus predecesores.

El implacable relato que compone Godard de la degeneración política y estética del cine es el tema central de *Histoire(s) du cinéma*. Witt primero clarifica el concepto de cine que construye *Histoire(s) du cinéma*, evocando el profundo compromiso del director con la época del cine mudo desde los días de la Cinémathèque, y su identificación con las grandes esperanzas de alcanzar una forma de arte genuinamente moderna que sustentaban las formas más tempranas del cinematógrafo. Aquellos que consideran excesiva la negatividad de Godard ante las formas contemporáneas del cine o acrítica su exaltación de la época muda, han de tener en cuenta la profundidad de su creencia en el potencial revolucionario del cinematógrafo, argumenta Witt. El fracaso del cine para estar a la altura de su promesa inicial como forma artística no fue únicamente un desastre artístico, sino cultural y político, y otorga a su trayectoria en el siglo XX las proporciones de una tragedia.

No resulta complicado compartir la emoción de Godard ante aquellos tiempos en los que se hicieron las primeras películas, la era en la que Jean Epstein podía exclamar «Bonjour cinéma!» sin una pizca de ironía. En la era de la revolución social, la iniciativa artística y la innovación tecnológica

se combinaron con otros dos ingredientes vitales: montaje y proyección. El primero de los dos ha sido siempre esencial para Godard, fiel seguidor del mandato de Bresson: «Junta cosas que nunca se han juntado y que no parecen dispuestas a hacerlo». Los pioneros del montaje, tijera en mano, Griffith, Méliès y Eisenstein, transformaron el deseo inicial de estudiar el movimiento humano en un arte. La proyección de los hermanos Lumière lo convirtió en una industria, que también acercó las películas a un público de masas y ofreció a los espectadores una nueva manera de involucrarse consigo mismos y con la sociedad. «El cine proyectó / y la gente / vio / que el mundo / estaba allí», en las palabras del comentario de Godard en el 1B. O, como lo expresa Witt:

Inherentemente inclusivo en su modo extralingüístico de dirigirse a nosotros y capaz de arrastrar a todas las clases sociales juntas a la sala de cine, para Godard esta forma incipiente de arte popular llevaba en sí la promesa de un efecto democratizador contagioso: simplemente, representando el mundo físico y social de una forma instantáneamente reconocible ante cantidades ingentes de individuos, se facilitaba un improvisado proceso de autopsicoanálisis por parte del espectador y una negociación profunda del lugar que uno mismo ocupa en el mundo.

En parte se trata de un atributo formal: la yuxtaposición de imágenes en el montaje cinematográfico crea un fundamento inmediato para la comparación. Godard dice:

Si ves a una persona rica y a una persona pobre, haces una comparación. Y te dices: esto no es justo. La justicia procede de la comparación. Y de poner el peso en la balanza. La idea propia del montaje es la idea de la balanza de la justicia.

Witt entonces resume las razones explícitas que Godard ha dado para explicar el declive del cine: la llegada del sonido, la explotación comercial, la difusión masiva de la imaginaria banal y cegadora de la televisión y su fracaso para exonerarse a sí mismo ante el judeocidio y la resistencia antinazi. Su lectura sutil matiza la afirmación melodramática de Godard en el 3A de que «la llama / del cine / se extinguió para siempre en Auschwitz». Como hace Kracauer en *De Caligari a Hitler*, Godard dota al cine con el poder de llevar a cabo «una especie de etnología visionaria, o una embriología, de la inminente mutación social, *anticipando* patrones emergentes de turbulencia política y de revuelta social». En la década de 1930, *La regla del juego* de Renoir predecía la desintegración de Europa por la guerra, mientras que, en la década anterior, el *Nosferatu* de Murnau describía un Berlín reducido a escombros antes de que hubiera tenido lugar. Este punto se recalca con insistencia en el 1A cuando Godard monta sucesivamente los esqueletos que bailan de la película de Renoir con imágenes de archivo de los campos



de concentración. Pero hay una segunda función histórico-política, complementaria, del cine, que se basa en su facultad para confrontar, difundir y ofrecer para el debate democrático los acontecimientos que había profetizado una vez que estos han ocurrido realmente. Como lo expresa Witt: «Momentos cruciales de inestabilidad social y conflicto cristalizan inmediatamente en formas cinematográficas y se devuelven preparados para el debate». Aquí la inmediatez es un factor central para que el cine sea capaz de emprender ese autopsicoanálisis popular del que hemos hablado antes.

Godard sabe, por supuesto, que algunas películas trataron de jugar este papel y muestra tanto *El gran dictador*, de Chaplin, como *Ser o no ser*, de Lubitsch en el 1A. Pero, en su mayor parte, defiende, el cine abdicó de su responsabilidad, dejando campo libre a ese empobrecido medio que era el noticiario. Como afirman los intertítulos del 1A: «Lo que del cine queda / en los noticiarios de guerra / no dice nada / no juzga». Godard desdeña dos películas polacas sobre los campos, *La pasajera*, de Munk, y *Ostatni etap*, de Jakubowska, en tanto «películas de expiación» e iniciativas personales, más que esfuerzos colectivos de la nación polaca para confrontarse a su pasado reciente. Se ha mostrado cáustico acerca de *Shoah*, de Lanzmann (un guion para una película más que una obra terminada) y *La vida es bella*, de Benigni, pero no siente sino desprecio por *La lista de Schindler*, de Spielberg. Pero también considera que la abdicación del cine se extiende más allá: apenas ha tratado la resistencia francesa o Mayo del 68. Godard rechaza también su propia obra de ese periodo.

¿Cuál es la explicación para este fracaso histórico político del medio? Witt sugiere que Godard, en *Histoire(s) du cinéma*, nos muestra que el cine ya había sido debilitado, mal empleado y corrompido, «insultado y herido» a lo largo de varias décadas previas a la de 1940. La comercialización es el principal acusado. Las raíces del cine habían estado en la ciencia, pero pronto le sedujeron los cantos de sirena del glamour y de los beneficios y acabó por convertirse en una sucursal de la industria cosmética. La dominación masculina fue también una fuerza invalidante: Godard no es conocido por su sensibilidad feminista, pero *Histoire(s) du cinéma* tiene pasajes muy potentes que reflejan la obsesión temprana de las pantallas por el sexo –primero evocado, después castigado– y la manipulación de la mujer. El cine sonoro fue un tercer golpe, escamoteándole al cine su lenguaje universal y su habilidad para hacer ver a la gente, sin la distracción del lenguaje hablado. El cine ya estaba tullido en cuanto medio democrático mucho antes de la Segunda Guerra Mundial. Al principio «balbuceó» historia y después, en un momento dado, dejó de hacerlo. «Ahí se detuvo el cine». Pero el cine no se ha detenido ahí exactamente, puesto que los encuentros fracasados han obligado a crear nuevos movimientos y nuevos experimentos, entre ellos los del propio Godard.

Una de las contradicciones más interesantes de *Histoire(s) du cinéma* está inserta en el modelo de lo que Godard considera «auténtico cine», en oposición a las «películas». Siempre se pueden hacer películas, pero el «cine» mismo requiere una combinación excepcional de elementos, todos ellos con sus raíces en la conciencia nacional. Merece la pena detenerse en esta «tensión sin resolver», como la denomina Witt. Una cosa que inmediatamente sorprende a cualquier espectador de *Histoire(s) du cinéma* es el enorme porcentaje de material que procede de la lista personal de *auteurs* de Godard. Dreyer, Hitchcock, Lang, Renoir, Welles y otros han alimentado su obra desde sus primeros tiempos como crítico de cine en *Cahiers du cinéma*, cuando defendía la *politique des auteurs*. Sin embargo, en *Histoire(s) du cinéma*, Godard afirma que el «verdadero cine» existe únicamente cuando la sed colectiva de una imagen nacional propia produce una revolución simultánea del lenguaje fílmico. En opinión de Godard esto ha ocurrido solo en un puñado de ocasiones: en la Rusia posrevolucionaria, en el cine alemán de las décadas de 1920 y 1930, en el neorrealismo italiano de la posguerra y en el Hollywood americano de las décadas de 1940 y 1950. Incluso se las apaña para deslizar ahí su propia *nouvelle vague* francesa, mediante una interpretación revisionista en la que ataca su *politique* y admite que el movimiento fue «la sacudida de una *sacudida*», después de haber descrito el neorrealismo italiano como la última sacudida del cine.

La tensión entre un enfoque de *auteur* del cine y uno basado en la conciencia nacional es muy fructífera; anima el visionado de *Histoire(s) du cinéma* más que bloquearlo. Es fácil de desafiar y está claro que la división tampoco puede ser absoluta para el propio Godard. Después de todo, la historia del cine está repleta de ejemplos de préstamos transnacionales, que han conducido al desarrollo de nuevos lenguajes fílmicos, desde los rusos revolucionarios y Griffith y su antaño asistente, procedente de Viena, Erich von Stroheim; hasta la misma *nouvelle vague* de Godard, que se inspiraba en técnicas y géneros procedentes de los directores de los estudios de Hollywood. Un problema más peliagudo es la estrechez del panteón de Godard en *Histoire(s) du cinéma*. Aunque tiene razón en hacer una distinción entre las obras aisladas de directores brillantes y el «cine» en un sentido más amplio, esto no es suficiente para compensar su limitado horizonte geográfico de referencia. Witt reconoce que Godard «deja de lado la abrumadora mayoría de los cines nacionales» y, consistentemente, localiza los orígenes del cine y su verdadera trayectoria en la tradición estética occidental. En *Histoire(s) du cinéma* Godard hace figurar la obra de Mizoguchi, pero mantiene que, aunque el país contaba con buenos directores y con una industria cinematográfica sustancial, no emprendió ninguna búsqueda masiva por la identidad nacional. Y, sin embargo, la producción de los directores estrella del Japón de la posguerra contradice esto. Kurosawa, Oshima, Shindo,

Yoshimura, Ichikawa, Suzuki y Matsumoto lidiaron todos con la identidad nacional japonesa, destrozada tras Hiroshima, y también rompieron con las reverenciadas tradiciones estéticas que durante tanto tiempo conservó el formidable sistema de estudios. Su obra tomada colectivamente parecería encajar dentro de la definición que da Godard del «verdadero cine», pero él no tiene la menor intención de ampliar el panteón que ya había establecido en los primeros años de su carrera.

Godard, por supuesto, nunca prometió reseñar todas las películas que existen, e *Histoire(s) du cinéma*, premeditadamente, no es un relato histórico sistemático del cine. Se adscribe más bien a la opinión que Hollis Frampton resume en *Magellan*, su proyecto épico sobre la historia del cine, apropiadamente inacabado: cualquier historiador del cine «completista» se dirige al manicomio de cabeza. Tal vez es por esto por lo que Witt decide no ahondar en la cuestión de las limitaciones geoculturales. En su lugar, en consonancia con su retrato, describe a un historiador del cine que trabaja de una manera poética, que valora la naturaleza lírica y evocadora de la obra de Michelet, por ejemplo, por encima de otros relatos del pasado más exactos, pero más áridos. Godard ha admirado desde siempre a los cronistas y ha preferido emprender diálogos imaginarios con historiadores, desde Alexandre Koiré a Georges Canguilhem, mientras que sus tentativas de hablar con historiadores de carne y hueso, cuando se estrenó *Histoire(s) du cinéma*, no arrojaron unos resultados especialmente interesantes. Godard considera que los historiadores «propriadamente dichos» tienen esa peligrosa costumbre de atenerse a los hechos sin tomar ningún riesgo, queriendo decir con eso que a menudo se les escapa la esencia de los tiempos que están explorando y tratando de evocar. Así, en su intento de atrapar la esencia del cine, podemos imaginarnos a Godard no dándole ninguna importancia al hecho de haber excluido casi por completo las tradiciones fílmicas de África y Asia. En algún sentido, esta no es la cuestión.

«Lo importante es lo que me esconden, no lo que me muestran», decía Bresson acerca de sus actores. Podríamos decir lo mismo de Godard. Lo que nos muestra es la mitad de la historia; lo que no nos muestra es igual de importante. Su modelo del cine deja la puerta abierta para que entre más de lo que él ha permitido que entre; es asunto nuestro el expandir su definición de cine para incluir más cineastas de los que en cualquier caso reconocerá *Histoire(s) du cinéma*. Lo mismo ocurre con la llamada muerte del cine. Como señala Witt: «En paralelo a su relato sobre la desintegración del ojo documental del cine discurre una historia rival que enfatiza la renovación». Después de que la llama del cinematógrafo se «extinguiera», aconteció el neorrealismo italiano y la *nouvelle vague* francesa. Lo mismo se puede decir de los inicios de una nueva era en la pantalla, esa que Serge Daney describe diciendo que la conmoción de los campos de exterminio señaló el final de

un cine, pero fue también un «trauma fundador que apuntaló las formas autoconscientes del cine moderno». En *Histoire(s) du cinéma* Godard parece estar de acuerdo con esto, como expresan los fragmentos que evocan el signo clásico de este cine moderno: las actrices mirando directamente a la cámara de *Un verano con Mónica*, *Europa 51* y *Buenos días, tristeza*.

Dicho de otra manera, a lo largo de *Histoire(s) du cinéma* abundan los finales y los comienzos y lo que parece haberse detenido o extinguido surge de nuevo en una nueva forma. Esto es igualmente cierto en el caso de la televisión, el tema del penúltimo capítulo del libro de Witt. En *Histoire(s) du cinéma* Godard se expresa en términos inequívocos sobre el impacto de la pequeña pantalla. Se refiere a la era posterior a la televisión como «después de Chernobyl» y describe «cómo la Bestia devoró a la Bella». Pero, argumenta Witt, la televisión ha sido una parte integral del proyecto creativo de Godard, en su papel como «ejemplar negativo», proporcionando la «fuerza destructiva de proporciones casi mitológicas contra la que él ha reaccionado y ha luchado en la creación de su obra y en oposición a lo que define al cine como arte». Una de las reflexiones centrales de Godard ha sido su crítica del efecto silencioso y corrosivo de la televisión en los cineastas modernos, que han internalizado inconscientemente la estética banal de la pequeña pantalla. En este punto, Witt inserta apropiadamente un memorable diálogo entre Woody Allen y Godard, que le pregunta a Allen si cree que la televisión ha afectado a su manera de hacer cine, «como la radioactividad puede tener un efecto dañino sobre tu cerebro». La reacción confusa de Allen confirma aún más lo que es evidente en sus últimas películas: estas películas no pierden nada si se ven por televisión porque la estética televisiva domina cada plano. Allen parece no ser consciente de que una crítica así sea posible.

El viaje de Witt a través de *Histoire(s) du cinéma* termina con la posibilidad de que Godard esté adentrándose en nuevos territorios aunque esté a punto de cumplir noventa años. En *Film Socialisme* (2010) Witt detecta un «pasar página» en el proyecto historiográfico de Godard, así como «abundantes pruebas de una vitalidad formal, de una creencia continuada en el potencial de las nuevas tecnologías (si se emplean con imaginación) para producir una potente imaginería poética y una profunda curiosidad por el mundo contemporáneo y por la economía de la imagen digital». En *Adieu au langage*, el más reciente estreno de Godard, rodado por completo en 3D, encontramos aún más pruebas de esta nueva fase, aunque la película está también repleta de ambigüedad y contraargumentos. En su forma más positiva, *Adieu au langage* es un curso sobre lo que la tecnología 3D puede ofrecer al cine. Godard toma el relevo de Hitchcock, que tan bien había entendido sus potencialidades en 1954, con *Crimen perfecto*, donde colocaba todas aquellas macetas en el primer plano de su encuadre e implicaba a los espectadores en la narración convirtiéndonos en los cómplices del asesinato,

cuando Grace Kelly nos pasa furtivamente las tijeras sin que nadie dentro de la película la vea. Para un maestro del montaje como Godard, el 3D es una propuesta emocionante: ya no tiene que limitarse a colocar unas imágenes detrás de otras, puede ahora superponerlas para generar momentos de cocreación activa con el espectador. En *Adieu au langage* hay pasajes en los que se pueden mantener las imágenes dobles borrosas en la pantalla o se puede cerrar un ojo y ver una sola imagen, cerrar el otro y ver otra distinta.

Es un terreno fecundo, pero viene acompañado de un panorama especialmente desolador en el que un perro, Roxy Miéville, parece tener una vida más plena que la diada hombre-mujer. El título de la película y la elección de Roxy como uno de sus protagonistas sugiere que Godard pueda estar retirándose de su búsqueda de formas de comunicación auténtica. El 3D, en las manos de Godard, adopta una cualidad bastante violenta, a veces abrumadora. Resulta más difícil que nunca reflexionar sobre lo que estamos viendo, tan intenso es el entrelazado de sonido, texto e imagen cuando literalmente nos encontramos dentro, entre las turbulentas luces de los coches y los saturados campos de flores, o a ras del suelo con el perro. Después de esto, sigue siendo tan complicado como siempre predecir qué será lo próximo de Godard. En las reflexiones que cierran su libro, Witt describe *Histoire(s) du cinéma* como «no solo la hoguera del arte del pasado, sino también una cápsula del tiempo rellena de rastros de películas, pruebas de la pasión de toda una vida por el cine, y un registro de los secretos del montaje cinematográfico», «un artilugio incendiario diseñado para ser proyectado hacia el futuro y así nutrir formas de arte que aún no hemos soñado». Años después de *Histoire(s) du cinéma* está claro que Godard aún no ha terminado de añadir contenidos a esta cápsula del tiempo.