

Jean-Luc Godard.
Políticas de la imagen: premonición, reconstrucción,
resistencia.*

Adrián Cangí
Dr Sociología
Dr Filosofía y Letras
Profesor investigador en la
Universidad de Buenos Aires
adriancangi@hotmail.com

Recibido: Agosto 18 de 2009

Aprobado: Octubre 27 de 2009

Resumen

Sólo el distanciamiento crítico le permite a Godard, valorar la potencia premonitrice del cine y al mismo tiempo indicar la incapacidad de registro de lo real que este generó. El cineasta siempre ha creído que *“el cine es profético, que predice y anuncia las cosas”*, y que esta condición corresponde a su esencia como registro. Rancière en una lúcida lectura de *Historia(s) del cine* dice que para Godard: *“el cine es culpable de no haber filmado los campos en su tiempo; es grande por haberlos filmado antes de su tiempo, es culpable de no haber sabido reconocerlos”*. Parto de estas claras proposiciones políticas y me permito algunas variaciones.

Palabras clave: premonición,
reconstrucción, resistencia,
política, imagen.

* Todas las citas directas de Jean-Luc Godard utilizadas en el texto corresponden a *Historia(s) del cine*, Buenos Aires, Caja Negra, 2007. Se han utilizado frases de una serie de entrevistas entre las que se destacan: “God art”, entrevista de Frédéric Bonnaud y Arnaud Vivan, *Los Inrockuptibles*, No. 28, 1998; “Arqueología del cine y memoria del siglo”, entrevista de Youssef Ishaghpour, *Cahiers du cinéma*, No. 536, 1999; y “El viejo soldado”, entrevista de Serge Kaganski y Jean-Marc Lalanne, *Los Inrockuptibles*, No. 106, 2006. A lo largo del texto se han discutido, principalmente las tesis sostenidas por: Raymond Bellour, “(Not) just an other filmmaker”, en: Jean-Luc Godard, *son + image (1974-1991)*, 1992; Alain Bergala, “Nul mieux que Godard”, *Cahiers du cinéma*, 1999; y Jacques Rancière, *La Fable cinématographique*, 2001.

Jean-Luc Godard
Image politics: premonition,
reconstruction, resistance.

Abstract

Only critical distancing let Godard value the premonitory potential of film, and at the same time, point out the incapacity to register the realness that it generated. The filmmaker has always believed that “film is prophetic, it predicts and announces things”, and that this condition corresponds to its essence as a record. Rancière in a lucid reading of Film History says that for Godard: “film is responsible for not filming fields in their time; great for filming them before their time and guilty for not knowing how to recognize them”. This article begins with these clear political propositions, as well as proposing some variations.

Key words: premonition,
reconstruction, resistance,
politics, image.

*“Nunca entendí la cámara como un fusil.
Existen otras maneras de hacer cine
político con una fuerte
carga ideológica”
J.-L. Godard*

La relación entre filosofía y cine encuentra su proximidad en el gesto, como el mostrarse de lo que no puedo ser dicho y como el destino de la memoria histórica. Con esta afirmación, Agamben dispone al gesto como centro del cinematógrafo. Éste no sería simplemente el dominio de la imagen estética sino la esfera ética y política por excelencia de lo humano. El gesto como memoria histórica se convierte en destino del cinematógrafo porque es aquello que éste asume y soporta. Cabe preguntarse qué es aquello que el cinematógrafo asume

y soporta. No resulta posible pensar una lógica de lo político, si no lo hacemos en torno a la promesa de dos máquinas de sueños: la estadounidense y la soviética. Sueños de libertad y sueños de revolución bajo el nombre de ciudades: Hollywood y Moscú. Pero donde hay promesa también hay reverso de ésta. Y la promesa de los sueños del cine revela como reverso el brutal traumatismo de las máquinas de la muerte. Una cara del sueño se corresponde con la construcción monumental de la ciudad del espectáculo cuyo nombre es Venus de Plata o *Babilonia*, donde los hombres encuentran como placer quemar sus ojos en las llamaradas de luz. La otra cara del sueño es traumática y se alcanza en el niño de la derrota de Rossellini en *Alemania, año cero*, donde los hombres yacen cegados en la vergüenza de ser hombres. Entre el sueño monumental de Babilonia y el año cero de Berlín en ruinas, es posible trazar el arco de unas pocas proposiciones que dicen para Godard, aquello que el cinematógrafo asume y soporta.

Historia(s) del cine afirma que de los hermanos Lumière a Howard Hawks, el cine se transformó muy poco técnicamente aunque se modificara en la complejidad de la puesta en escena. No tuvo la pretensión de ser estrictamente una técnica o un arte y resultó un misterio por el poder paradójico de las imágenes que producía. Su promesa fue la de registrar los acontecimientos y proyectarlos.

Por ello, Godard valora a los cineastas que como Fritz Lang o Ernst Lubistch pusieron en escena un conjunto de ficciones criminales que de forma premonitoria se apoderarían de la realidad. Sin embargo, cree que la insuficiencia de los grandes realizadores de ficción como Robert Siodmak, Frank Capra, Jean Renoir y Alexandre Dovjenko, resultó de la incapacidad de afectar la realidad con las poéticas que pusieron en escena. Indica entonces, que de distintos modos David Griffith, André Malraux y Roberto Rossellini se comprometieron políticamente con la transformación de la realidad histórica.

También lo hicieron Friedrich Murnau y Karl Freund, maestros de la puesta en escena y el registro, aunque pactando de antemano con la realización de las iluminaciones de Nuremberg. Según Godard, el cine de ficción enfrenta su incapacidad para registrar lo real. Será Robert Flaherty quien valore la unidad espacial de los acontecimientos, evitando que el cine se transforme en una simple representación imaginaria. De este modo anticipa y crea las condiciones para que George Stevens registre Auschwitz y Ravensbruck.

Para Godard, Hitchcock fue el único poeta maldito que logró una forma que piensa llevando la imagen-movimiento hasta su límite y Rossellini el único poeta que expondrá la derrota y sus restos a la memoria. El cine no ha dejado en su historia de ser una creación que al mismo tiempo, mutiló y censuró a Stroheim o a Vigo, mientras produjo obras que contribuyeron a la identificación emocional del mito en el siglo XX. Sólo el distanciamiento crítico le permite a Godard, valorar la potencia premonitoria del cine y al mismo tiempo indicar la incapacidad de registro de lo real que este generó. El cineasta siempre ha creído que *“el cine es profético, que predice y anuncia las cosas”*, y que esta condición corresponde a su esencia como registro. Rancière en una lúcida lectura de *Historia(s) del cine* dice que para Godard: *“el cine es culpable de no haber filmado los campos en su tiempo; es grande por haberlos filmado antes de su tiempo, es culpable de no haber sabido reconocerlos”*. Parto de estas claras proposiciones políticas y me permito algunas variaciones.

10

Premonición

El cine es grande porque supo prever. Pudo constituirse en un acto de creación que anticipaba el porvenir. Este acto profético comparable con el de los santos idiotas es opaco a su tiempo, es desoído en su tiempo. Toda la potencia profética del cine no permitió conjurar la violencia devastadora que golpearía a las puertas del porvenir. Si el cine fue grande por su poder profético creador de

mundos posibles por venir, también es cierto, que ese porvenir se revelaba como una imagen cifrada, es decir, una potencia que se conservaba en su fase opaca. Tomemos como ejemplo *El testamento del Dr. Mabuse* de Fritz Lang. Ficción premonitoria que revela el poder del testamento del líder enloquecido que promete la purificación por el fuego. El testamento es el alma donde vive –más allá de la muerte del propio Mabuse– la fuerza diabólica que produce la continuidad de los purificadores. La famosa escena en la que el médico del hospicio lee el testamento, y el espíritu de Mabuse encarna en él, no es sólo un retrato de los desdoblamientos a los que nos acostumbró el expresionismo alemán sino la forma de una ficción premonitoria de aquello que la movilización total planetaria del exterminio desencadenaría en la materia. Siegfried Kracauer supo describir esta premonición en *De Calegari a Hitler*, con el ascenso del autómatas hitleriano en el alma alemana. La purificación por el fuego del Dr. Mabuse es comparable con la danza de la muerte y la cacería de conejos en *La regla del juego* de Renoir.

Sin embargo, que el cine pudiera anticipar en las ficciones el porvenir, no significó que lograra el *shock* perceptivo que alcanzaría las visiones medias del espectáculo para crear una conciencia de lo real. El cine se alzaba con la promesa de una previsión imaginaria que bordeaba aunque no revelaba lo real. Entre las décadas del 20 y del 40 el cine prefiguró en la ficción el genocidio. No sólo por vías de Lang o de Renoir la ficción avanza obrando como anunciadora, sino también por vías de Griffith o Chaplin. Es cierto que *Los nibelungos*, *Metrópolis* y la saga del *Dr. Mabuse* de Lang o *Las reglas del juego* de Renoir llegan muy lejos en su función profética, pero *Intolerancia* de Griffith y *El gran dictador* de Chaplin, prefiguran violencias y parodian gestos de poder enloquecidos. En todos los casos el imaginario de las fábricas de sueño resultaba más potente que lo real para encarnarse y movilizar la conciencia colectiva. La consumación en el imaginario traicionó la función profética y crítica del cine dejando lo real en una frontera inalcanzable. El arte de las fábricas de sueño fracasó por no poder

conjurar el advenimiento de la matanza y la identificación emocional que el sueño prometía quedó en manos de los grandes líderes, que usufructuaron su poder para alcanzar por éste la identidad del pueblo en la consumación del mito. Sería la simpleza del registro documental de Flaherty el que privilegiaría lo real por sobre lo imaginario. Y es en esa modestia en la que Godard confía la redención de lo real por encima de las máquinas de sueño. Como Eisenstein, somete la Historia a la prueba del cine para mostrarnos que en el registro amoroso de los comienzos, el cine alcanzaba al mundo como documento. La grandeza del cine radica en haber filmado el porvenir anticipándolo en la ficción. Ésta es su afirmación como política premonitoria aunque esta política no superara los poderes de lo imaginario.

Reconstrucción

El cine es culpable de no haber registrado la existencia y la grieta que los campos de exterminio abrieron en lo real. Esta grieta no es del orden de las repeticiones históricas sino de una diferencia incalculable en los proyectos de la razón occidental y en los encadenamientos que esta razón supone tanto lógica como ontológicamente. El cine es culpable por su incapacidad de responder a su potencia ontológica: la de registrar lo real, la de registrar el acontecimiento irrumpiendo en la historia como escena. Badiou ha afirmado que *“el ‘hay’ del acontecimiento, tomado en su azar, es justamente el sitio donde corresponde circunscribir la esencia de la política”*.

El cine alcanza lo real, como quería Malraux y Bazin, cuando registra la precariedad de lo que adviene irrumpiendo en el orden de los hechos históricos. Cuando lo que irrumpe engendra espanto, la premonición del acontecimiento se interrumpe, dando paso al sentimiento de horror como escena política. Dice Godard en *Historia(s) del cine* que *“es el pobre cine/ de los noticiarios/ el que debe lavar/ de toda sospecha/ la sangre y las lágrimas/ [...] y si George Stevens/ no hubiera*

sido el primero en usar/ la primera película/ dieciséis color/ en Auschwitz y Ravensbruck/ quizás jamás/ la felicidad/ de Elizabeth Taylor/ hubiera encontrado/ un lugar al sol/ treinta y nueve/ cuarenta y cuatro/ martirio y resurrección/ del documental/ oh que maravilla/ poder mirar/ lo que no se ve/ oh dulce milagro/ de nuestros ojos ciegos". Antes de *La sangre de las bestias* de Franju y, sobre todo, de *Noche y niebla* de Resnais la condición humana se confundía con la masacre industrial. Cabe preguntarse ¿qué quedó del documental de George Stevens realizado al final de la guerra? Como supo verlo Serge Daney, se trató de la primera película que registró la apertura de los campos de concentración en colores y a la que esos mismos colores llevan –sin ninguna abyección– al arte.

La película de Stevens es un relato de viaje de soldados y cineastas que vagabundean a través de una Europa arrasada, desde Saint-Lô en ruinas hasta Auschwitz. Las pilas de cadáveres están filmadas con la inocencia del primero que ve. Inocencia del descubrimiento. Estado que no podrán tener ni *Saló* de Pasolini ni *Hitler, un film de Alemania* de Syberberg. Sin embargo, esa inocencia fundamental del espectáculo que registra lo real bajo la mirada norteamericana, carga el peso de los sobrevivientes que regresan de su odisea después de haber conocido el infierno en la tierra. Se trata de las huellas en los cuerpos de Levi, Antelme, Améry, Frankl, Semprún, Steinberg, Kertész, entre tantos otros.

Restos de películas pornográficas han registrado las bajezas y miserias humanas durante los campos. Todo lo que el cine pudo engendrar en el interior del proceso de la masacre industrial fueron momentos de monotonía que exponen fantasías macabras. En *ralenti*, una imagen violenta nuestra percepción en *Historia(s) del cine*. Se trata de una mujer violada por un perro, mientras el fantasma de la mirada SS ronda la escena. El cine es culpable por no haber registrado lo real y haber producido imágenes de las miserias humanas. Sin embargo, es al mismo tiempo inocente por haber reconstruido las huellas de la ausencia, por haber enlazado pieza a pieza la maquinaria burocrática del exterminio y los

signos de un proceso de eliminación de un pueblo. *Shoah* de Lanzmann resulta una obra inigualable por haber creado, para la conciencia, las imágenes de un pueblo erradicado. Mientras Lanzmann trabajaba sobre *Shoah* realiza una entrevista a Yehuda Lerner, en Jerusalem, en 1979, sobreviviente de la revuelta de Sobibor. Brecht había revelado que el fascismo podía sintetizarse como una manipulación de las emociones. Lanzmann enfrenta la manipulación emocional con la recuperación de una razón descriptiva del espíritu de la revuelta. Dice Lerner: “cuando vi que en esos campos, en esas condiciones, eso no era más vida, me dije: ya no hay nada que perder [...] ensayar no importa qué es mejor que ser en esas condiciones de negación de la vida”. Quisiera detenerme en una escena narrada por Lerner y reconstruida por Lanzmann. Lerner señala que cuando los trenes llegaban a Sobibor los alemanes decidían la selección, y los hombres y mujeres destinados a las cámaras de gas se perdían en sus gritos cubiertos por graznidos de gansos que tapaban las crisis dramáticas de la multitud. El plano que filma Lanzmann sólo nos muestra a los gansos caminando en círculo sobre el antiguo espacio de la aniquilación, hoy vuelto pradera. Los testigos privilegiados de la muerte han sido los animales, y en su circulación actual traen a la presencia las imágenes de un pasado virtual que se actualiza. Nunca nadie filmó la huella de la ausencia de un pueblo de forma tan precisa. Ausencia para un testigo ejemplar exento de recuerdos.

14

Si el cine no conserva por el alma lo que la materia disipa, traiciona su única responsabilidad: la de ser descripción de las huellas. La condición paradójica del cine radica en no haber registrado durante y en haber reconstruido la ausencia a posteriori. Es culpable por falta de registro e inocente por responsabilizarse de ser un arte de la huella. Entre las obras monumentales que se enfrentaron a la muerte de los campos de exterminio, tanto *Shoah* de Lanzmann –con una minuciosa reconstrucción de la razón descriptiva– y *Hitler, un film de Alemania* de Syberberg, –con una minuciosa evaluación del pueblo y del líder que gastara las palabras y las prácticas en una degradación kitsch de la cultura–, brilla *Sobibor*

como el film de un acto de resistencia a la muerte y como una reconstrucción de la ausencia. *Historia(s) del cine* se encuentra flanqueada por estas obras que asumen el trauma del siglo XX. Más allá de la tensión entre Godard y Lanzmann sobre la posibilidad de la representación del exterminio y del rechazo de Godard a Syberberg por la búsqueda del absoluto, a favor y en contra del mito, a través de la noción de arte total, *Historia(s) del cine* comparte con estos directores la gravedad moral que marcó al siglo XX después de Auschwitz y reclama el fin del cine como proyecto del siglo XIX. Es decir, como proyecto de la representación. La reconstrucción sólo parece posible si se cumple con la potencia del cine como registro del trauma para dar lugar a una política de lo real.

Resistencia

El cine es potencia expresiva en un tiempo de miseria. Es potencia de creación de mundos por venir. Para ello, no cesa de enfrentarse a un arte de masas, familiar, popular y homogeneizador; sea su nombre en el presente, cine pornográfico o cine cosmético. La pretensión del cinematógrafo afirma la idea de que sin renovación radical de la forma no habrá contenidos revolucionarios. Godard siempre formó parte de la batalla del estilo que engendra proposiciones políticas y que se sostiene en la cámara pensamiento. Sólo una forma abierta a nuevos automatismos espirituales y productora de una experiencia directa del tiempo, parece capaz de enfrentar tanto a la compensación ilusoria como a la manipulación de las emociones.

Si la tesis de Godard no conoce otra génesis que el año cero de Berlín en ruinas, es porque extrae del pasado la fuerza de estilos premonitorios y la violencia que da forma a lo real. Como Daney valora la violencia formal contra las banalidades del cine como reflejo de la sociedad. La forma y el estilo no son más que el deseo de una pregunta, el fondo no es más que el reflejo y transparencia de la banalidad social. Para cuidar y restituir –modos éstos de la ética– resulta

necesaria la singularidad del estilo y el compromiso con la violencia de lo real. Cuando la imagen y el sonido se han transformado en fabricación solidaria con la muerte, el cine resiste expresivamente perforando a la muerte, recreando mundos por venir, haciendo visibles o audibles mundos olvidados. Elijo, como ejemplo, *Nuestra Música* (2000), obra a la que Godard llama “*nuestro ADN, nuestro recorrido*”. Tríptico organizado en Infierno, Purgatorio y Paraíso. He descripto hasta aquí, el infierno que preveía Lang en *El testamento del Dr. Mabuse*, el infierno que descubre George Stevens con la inocencia de la primera mirada, el infierno de un mundo que vive como ausencia ante un testigo imposible en *Sobibor* de Lazmann; cabe preguntarse, entonces: qué es el infierno hoy para Godard.

La imagen del infierno es del orden del resplandor de las luces de la guerra que pueblan la tierra en un mundo de exterminación. El infierno es la memoria cinematográfica de una humanidad que se alimenta de la continuidad del espectáculo de su propia destrucción. Dirá Godard: “*es como las colas de las películas norteamericanas. En esas imágenes están todas las guerras, las máquinas, las víctimas...*”. Nuestro mundo, para el cineasta, imagina el infierno como la memoria de la guerra filmada, el purgatorio como el tránsito en la tierra ocupada por la guerra actual y el paraíso como el libre espacio de los juegos franqueado por fuerzas militares de una guerra por venir. “*El paraíso –dice– es un territorio protegido por soldados norteamericanos, es el himno de los marines que seguramente escuchamos en centenares de películas estadounidenses. Ellos necesitan poseer la tierra y el cielo. No son de ninguna parte, y necesitan pertenecer a alguna*”.

Nuestra música ritma una homogeneidad de espacios para un único principio totalizador: la guerra permanente. Godard afirma que el infierno es la incapacidad de poder pensar por fuera de esa memoria de la destrucción espectacular con la que imaginamos, alucinamos o soñamos. Y siempre la misma imagen recurrente en el dominio de la acción: la montaña de cadáveres barridos a sus fosas. Sólo si el cine produce una transformación sensorial, continúa su

promesa histórica y reclama un lugar al pensamiento. Y repito la sentencia que *Historia(s) del cine* nos dona: “*ya es hora de que el pensamiento/ vuelva a ser lo que es/ en realidad/ peligroso para el pensador/ y transformador de lo real*”. La resistencia del cine como política expresiva está en su capacidad para inventar bloques de movimiento-duración y potencias de fabulación. La historia del cine como laboratorio del pensamiento del siglo XX ha proyectado los deseos del siglo XIX, ha enfrentado las máquinas de la muerte del siglo XX y se ha lanzado, resistiendo al presente, a transformar el porvenir. En síntesis, el cine es grande cuando prevé, cuando invoca una promesa; el cine es culpable cuando no registra lo real aunque es inocente cuando reconstruye la ausencia; el cine es resistencia expresiva a la homogeneidad del tiempo y la muerte.

Godard sostiene que la historia del siglo XX y la de su arte industrial quedan unidas en el gesto de George Stevens filmando los muertos de Ravensbrück. Gesto que redime, por la presencia en la imagen de la ausencia operada como principio de la exterminación. Así entendida, la imagen se consagra a rearticular el lazo social. Dos tradiciones atraviesan los linajes ópticos de Occidente, la de la redención del mundo por la imagen de los indicios a la que se consagra Godard y la de lo irrepresentable en la que se sumerge Lanzmann. Este último se opone a Godard, sosteniendo que la singularidad extrema del dolor resulta irrepresentable y que el sufrimiento queda excluido de la reparación de lo visible porque escapa a la traducibilidad por la imagen. Ésta sólo puede presentar la voz del testigo de la industria de la muerte como puente con los ausentes...

Godard efectúa la pregunta crucial en el arte contemporáneo marcada por el giro ético: cómo continuar. Pregunta de la memoria voluntaria que enfrenta al hombre a lo involuntario como su afuera constituyente. Frente a la catástrofe, y asumiendo los desgarramientos de un humanismo extenuado busca, en el fulgor de la “redención” por la imagen, una cita entre las generaciones difuntas y la nuestra. Cita que no se pronuncia como verdad del último humanista

sino como voluntario distanciamiento de nuestro tiempo. *Historia(s) del cine* no es una representación que emerge de un “alma bella” sino una selección de problemas del siglo XX que hemos heredado, expresados como el drama de las diferencias de puntos de vista, que también exponen la marca sangrienta de la catástrofe. Godard no concilia lo inconciliable, lo mantiene abierto y en plena tensión para el pensamiento.

Bibliografía

BELLOUR, Raymond. (1992). *(Not) just an other filmmaker*. En: Jean-Luc Godard, son + image (1974-1991) Museum of Modern Art, New York, New York.

BERGALA, Alain. (1999). *Nul mieux que Godard*. En: Cahiers du cinéma. París.

BONNAUD, Frédéric; VIVAN Arnaud. (1998). *God art*. En: Los Inrockuptibles, No. 28.

GODARD, Jean-Luc. (2007). *Historia(s) del cine*. Buenos Aires: Caja Negra.

ISHAGHPOUR, Youssef. (1999). *Arqueología del cine y memoria del siglo*. En: Cahiers du cinéma, No. 536. París.

RANCIÈRE, Jacques. (2001). *La Fable cinématographique*. Paris: Seuil.

KAGANSKI, Serge; LALANNE, Jean-Marc. (2006). *El viejo soldado*. En: Los Inrockuptibles, No. 106.