

**Zeitschrift:** Boletín hispánico helvético : historia, teoría(s), prácticas culturales

**Herausgeber:** Sociedad Suiza de Estudios Hispánicos

**Band:** - (2006)

**Heft:** 7

**Artikel:** Historia(s) del cine

**Autor:** Ruiz, Natalia

**DOI:** <https://doi.org/10.5169/seals-1047382>

#### Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

#### Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

#### Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

**Download PDF:** 07.01.2026

**ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>**

# Historia(s) del cine

Natalia Ruiz

*Universidad Complutense, Madrid*

Según dice Godard «en el cine, se empieza por el regreso. El cine comienza con el tiempo reencontrado y acaba con el tiempo perdido. La literatura, por su parte, comienza con el tiempo perdido y acaba con el tiempo reencontrado. Desde este punto de vista, es la misma cosa pero podríamos decir que estamos en dos trenes que se cruzan sin cesar.»<sup>1</sup> En un momento en que públicamente se considera al cine en fase terminal, Godard plantea una obra con la que retener ese cine que desaparece, compone una elegía para reencontrar el tiempo perdido del cine.

Esta obra es *Histoire(s) du Cinéma* (1988-98), un bello homenaje que se estructura en ocho capítulos (o cuatro con sus partes A y B) que responden a «ocho constelaciones, o cuatro por dos... lo visible y lo invisible; y después, en el interior de eso, se trata de encontrar, a partir de las huellas existentes, otras constelaciones... retomando la frase de Benjamin que dice que las estrellas, en un momento determinado, forman constelaciones y que el presente y el pasado entran en resonancia.»<sup>2</sup> A través de ellos construye la memoria del cine, que es también la del siglo XX y la suya propia. Un monumento que, como tal, «no actualiza el acontecimiento virtual, sino que lo incorpora o lo encarna: le confiere un cuerpo, una vida un universo.»<sup>3</sup>

---

© Boletín Hispánico Helvético, volumen 7 (primavera 2006).

<sup>1</sup> Cita recogida en LEUTRAT, J.-L./ LIANDRAT, S. *Cómo pensar el cine*. Madrid, Cátedra, 2003, pág. 145

<sup>2</sup> GODARD, J.-L. / ISHAGHPOUR, Y. *Archéologie du cinéma et mémoire du siècle. Dialogue*. Tours, Farrago, 2000, págs. 9-10.

<sup>3</sup> DELEUZE, G. / GUATTARI, F. *¿Qué es la filosofía?* Barcelona, Anagrama, 2001, pág. 179.

El proyecto de las *Histoire(s)* puede remontarse a una serie de conferencias que la Filmoteca de Montreal le propuso dar a Godard en 1978. Las charlas dieron lugar al libro *Introduction à une véritable histoire du cinéma* (1980), del que se pueden destacar reflexiones como: «... la historia del cine, si se quisiera hacer, sería como un territorio completamente desconocido, que está perdido no se sabe dónde; y debería ser la cosa más simple, ya que no se trata más que de imágenes, como un álbum de fotos. Este álbum fotográfico existe, pero no es posible contar con los medios para pasar sus hojas... Antes de producir la visión de las películas, y no consiste simplemente en verlas y luego hablar de ellas; consiste, tal vez, en saber ver. Quizá habría que mostrar... la historia de la visión que ha desarrollado el cine que muestra las cosas y la historia de la ceguera que ha engendrado... El cine, creo yo, es el único sitio que sería interesante: sería bastante único, porque no está hecho más que de imágenes unas después de otras. Su historia está en el mismo, no está fuera ni al lado...»<sup>4</sup>.

Concibe, pues, elaborar una historia del cine a través de sus propias imágenes, pero en aquel momento no había medios técnicos que permitieran hacer algo así. En tanto, mientras desarrollaba éstas y otras ideas, en 1981 realiza *Passion*, una película en la que no sólo invoca la historia del arte, sino que supone una revisión de la historia del cine, de los grandes maestros y de las relaciones de producción.

Gracias a los avances del vídeo y la informática Godard ha podido dedicarse a su gran obra casi privadamente, en el tiempo libre. Un *work in progress* continuamente modificado que se ha extendido durante diez años, en parte por su propia complejidad, por haber tenido problemas con la producción, y porque, en ese tiempo, siguió haciendo películas como *Nouvelle Vague* (1990) o *For ever Mozart* (1996).

Las *Histoire(s)* no sólo es que hayan sido posibles por el vídeo, sino que culminan los trabajos en vídeo que Godard iniciara con *Ici et Ailleurs* (1974), el vídeo como medio para reflexionar. Sin embargo, no deja de tener su lado paradójico, ya que se trata de una obra de cine, pero se realiza como episodios para ser emitidos por televisión.

Para Godard *la grande histoire c'est l'histoire du cinéma, elle est plus grande que les autres parce qu'elle se projette...les autres ne peuvent*

<sup>4</sup> GODARD, J.-L. *Introducción a una verdadera historia del cine*. Madrid, Alphaville, 1980, págs. 27, 173, 174.

*que se réduire*<sup>5</sup>. Considera que mientras la proyección de cine atrae al espectador, la televisión lo rechaza; allí levantas la cabeza; por el contrario, ante el aparato bajas los ojos<sup>6</sup>. Sin embargo, un proyecto de esta complejidad no sería factible en 35mm, así cita Godard a Brecht: *j'examine avec soin mon plan, il est irréalisable*.

Con un material limitado logra dar la impresión de inmensidad gracias a un montaje que para él ha sido como un «acto de pintura»<sup>7</sup>; no sólo el ensamblaje de los distintos fragmentos, dentro de cada plano superpone, escribe, colorea, desgarra la imagen. Una textura de palimpsesto con cuatro elementos principales<sup>8</sup>: imágenes, palabras, ruidos y música; cuatro paredes para conformar una casa donde habite la memoria del cine.

### *Montage, mon beau souci*

El montaje es el principio esencial para realizar esta magna obra, si bien no es una cuestión nueva, siempre ha sido la preocupación básica de Godard como lo indica el título de uno de los capítulos, *Montage, mon beau souci*, tomado de una de sus antiguas críticas<sup>9</sup>.

El montaje habría de considerarse en dos sentidos: por una parte como centro de la poética de Godard, alcanzando su máxima complejidad en las *Histoire(s)*; por otra, la concepción del cine como arte del montaje, o de la búsqueda de ese montaje, tal y como ha expresado Godard: «... la idea base es que el cine, en el momento de su invención, ha desarrollado... una forma de ver que era distinta y que se ha llamado, digamos, el montaje, que es poner en relación una cosa con alguien de una manera diferente que la novela o que la pintura en aquella época... Era algo que no filmaba las cosas, sino que filmaba las relaciones entre las cosas. Es decir, la gente veía relaciones; veían, para empezar, una relación con ellos mismos... la tesis es que en el cine mudo, todos los grandes cineastas... iban en busca del montaje... estaban buscando

<sup>5</sup> Los fragmentos del propio texto de las *Histoire(s)* aparecen en el original francés y sin entrecollar a fin de diferenciarlos de otras citas.

<sup>6</sup> Ver en DÉBRAY, R. *Vida y muerte de la imagen*. Barcelona, Paidós, 1994, pág. 269.

<sup>7</sup> GODARD, J.-L. / ISHAGHPOUR, Y. *Archéologie du cinéma et mémoire du siècle, op. cit.*, págs. 26-27.

<sup>8</sup> Lo que Douchet ha dado en llamar «la banda de los cuatro». DOUCHET, J. *Images arrachées au journal du siècle. Art press*, número especial, nov. 1998.

<sup>9</sup> GODARD, J.-L. *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard. Tome 1: 1950-1984 (édition établie par Alain Bergala)*. París, Cahiers du Cinéma, 1998, pág. 92.

algo que era específico al cine, que era el montaje... el montaje permitía ver las cosas y ya no decirlas, esa era la novedad.»<sup>10</sup>

Si la aparición de la imagen de Eisenstein en su mesa de trabajo es un reconocimiento al gran maestro, no obstante, el montaje de las *Histoire(s)* es distinto en tanto que no es dialéctico, no se pretende alcanzar una unidad orgánica. El cine de Godard se ha relacionado más bien con el montaje diferencial de Vertov; no busca una síntesis, se trata de establecer un intervalo mediante operaciones de diferenciación, tal y como explicaba Deleuze<sup>11</sup>. Intersticio entre las imágenes que recuerda a lo que Klee consideraba como función del arte: no reproducir lo visible, sino hacer visible<sup>12</sup>.

Serían las *Histoire(s)* un gran poema en el que cada imagen o conjunto de imágenes se abre en múltiples direcciones, constituyendo un espacio virtual con conexiones y resonancias indefinidas. Los distintos capítulos se presentan como heterotropías poéticas, espacios abiertos sin respuestas concretas. Decía Godard en Montreal: «... el cine es lo que está entre las cosas, no las cosas, es lo que hay entre una persona y otra... mi intención no es decir una cosa, mi único propósito consiste en llegar a poder hacer que se piense algo.»<sup>13</sup>. En las *Histoire(s)* el montaje alcanza su plenitud reflexiva, un cine que piensa y hace pensar, encontrando su emblema en la fórmula *une pensée qui forme une forme qui pense*.

De modo que el montaje encarnaría el título de Rougemont que se repite varias veces, *penser avec les mains*. Pensar con las manos, crear formas de y para el pensamiento con un montaje que es concebido físicamente, tal y como se muestra en numerosas imágenes. Un montaje que no es sino de material preexistente, y en este sentido, podría verse a Godard como un gran *bricoleur*

---

<sup>10</sup> GODARD, J.-L. *Introducción a una verdadera historia del cine*, op. cit. pág. 182.

<sup>11</sup> «Dada una imagen, se trata de elegir otra imagen que inducirá un intersticio entre las dos. No es una operación de asociación sino de diferenciación, como dicen los matemáticos... dado un potencial, hay que elegir otro... de tal manera que entre los dos se establezca una diferencia de potencial que produzca un tercero o algo nuevo... Entre dos acciones, entre dos afecciones, entre dos percepciones, entre dos imágenes visuales, entre dos imágenes sonoras, entre lo sonoro y lo visual: hacer ver lo indiscernible, es decir la frontera.» DELEUZE, G. *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*. Barcelona, Paidós, 1996, págs. 239-241.

<sup>12</sup> KLEE, P. *Credo creador* (1920); recogido en CHIPP, H. B. (compilador) *Teorías del arte contemporáneo*. Madrid, Akal, 1995, pág. 201.

<sup>13</sup> GODARD, J.-L. *Introducción a una verdadera historia del cine*, op. cit., págs. 153, 220.

según lo entendía Lévi-Strauss, esto es, aquel que trabaja con sus manos, utilizando no materias primas, sino ya elaboradas, con fragmentos de obras, etc.<sup>14</sup> Igualmente comparte el hecho de tener que realizar su composición arreglándoselas con el material limitado de que dispone, conjunto con el que ha de establecer un diálogo a fin de realizar una serie de elecciones, por lo que siempre esta poesía del *bricolage* implica poner algo de uno mismo, así destaca la presencia de Godard en las *Histoire(s)*, no sólo físicamente, sino por la subjetividad de las decisiones tomadas en cuanto a forma y contenidos.

Por otra parte la poética que supone este montaje, como ha señalado Rancière, se puede relacionar con aquella que Friedrich Schlegel resumía en la idea de la «poesía universal progresiva»: poesía de metamorfosis que transforman los elementos de antiguos poemas en fragmentos combinables para nuevos poemas; poética del «poema del poema» que deshace y recompone las obras de la tradición e introduce entre las imágenes, entre las imágenes y sus referentes, todas las relaciones y todos los cortacircuitos que permiten proyectar sobre la historia de una época la luz de significados inéditos<sup>15</sup>.

Se sitúan las *Histoire(s)* entre la iluminación poética y la reflexión, y así en su montaje se dan dos condiciones propias de la poesía: la repetición y la pausa<sup>16</sup>. Destaca el uso del negro, silencio compositivo que da un ritmo muy determinado. Pausas que permiten detenerse antes de que vuelva iniciarse el torbellino de imágenes, silencios para escuchar las propias resonancias internas. La repetición no sólo está ligada a la memoria, sino que es también una categoría del pensamiento de futuro; repetición como retorno que se apoya en el olvido como algo activo, y que tiene su paralelo en un montaje que conlleva el sacrificio material, como indica la cita del Maestro Eckhart *seule la main qui efface peut écrire*.

El montaje construye y organiza, dando lugar a ese inmenso collage de citas, sonoras, visuales, literarias, que son las *Histoire(s)*. En este sentido se puede recordar el proyecto del *Passagen-Werk* de Walter Benjamin: «Este trabajo debe desarrollar en su más alto grado el arte de citar sin comillas. La teoría de este arte está en

<sup>14</sup> Ver LÉVI-STRAUSS, C. *El pensamiento salvaje*. Madrid, F.C.E., 2002, págs. 35-43.

<sup>15</sup> RANCIÈRE, J. *La fable cinématographique*. París, Seuil, 2001, págs. 226, 235.

<sup>16</sup> AGAMBEN, G. Intervención durante el Festival de Locarno de 1995, recogida en *Le Monde* 6-Oct.-1995.

estrecha relación con la del montaje... Método de trabajo: montaje literario. Yo no tengo nada que decir. Solamente que mostrar...»<sup>17</sup>. En las *Histoire(s)* las citas y los fragmentos chocan produciendo relaciones nuevas e inesperadas según indican las fórmulas que también introduce, como la de Reverdy: *une image n'est pas forte parce qu'elle est brutale ou fantastique mais parce que l'assotiation des idées est lontaine et juste*<sup>18</sup>; o en el aforismo de Bresson: *rapprocher les choses qui n'ont encore jamais été rapprochées et ne semblaient pas disposées à l'être*<sup>19</sup>.

Principios que dan lugar a asociaciones insólitas como la de *Madame de* a un cuadro de El Bosco, o a impactantes combinaciones como *Freaks* con una película porno; que llevan a sobrecedoras series como la que nos lleva del juego de *Israel /Ismael* a la consecución de las palabras *Allemand / Juif / Musulman* mientras se ve como arrastran un cadáver en un campo de concentración. Esta situación de tensión constante es uno de los factores que hace de las *Histoire(s)* una «otra historia.»

### *Modos de hacer historia*

Cuando ya nadie se interesa por la Historia, Godard considera que «es la obra de las obras... la Historia podía ser una obra de arte»<sup>20</sup>; y declara a contracorriente: «Personalmente, yo creo en la Historia. Y pienso que la gente ni cree en ella ni la quiere. Ya no la quieren con ellos: ni la historia de sus cuerpos, ni la de sus enfermedades, ni sus historias de amor, y yo como los demás. Me han hecho falta años antes de interesarme en mi propia historia... Hegel habla del fin de la Historia. Pero él cree que la Historia existe, como Péguy cuando escribía *Clio*. Y yo también lo creo»<sup>21</sup>.

Sólo el cine al contar su propia historia, puede contar la gran historia, las otras artes no pueden hacerlo, «porque está constituido por la materia misma de la historia. El hecho es que incluso si cuenta una pequeña comedia italiana, francesa, el cine es en mayor medida una imagen del siglo, cualquiera que sea esa

<sup>17</sup> BENJAMIN, W. *Paris, capitale du XIXème siècle. Le livre des passages*. París, Cerf, 1993, págs. 474-476.

<sup>18</sup> Citado en BRETON, A. *Manifiestos del Surrealismo*. Barcelona, Labor, 1995, pág. 38.

<sup>19</sup> Ver en BRESSON, R. *Notas sobre el cinematógrafo*. Madrid, Ardora, 1997, pág. 43.

<sup>20</sup> GODARD, J.-L./ ISHAGPOUR, Y. *Archéologie du cinéma et mémoire du siècle*, op. cit., págs. 24-25.

<sup>21</sup> Entrevista a Godard en *Positif* nº456, feb. 1999.

imagen, que una novelita: es la metáfora del siglo... Se trata de una imagen que corresponde al hombre medio, no a lo infinitamente pequeño de los átomos o lo infinitamente grande de las galaxias. Lo que más se filma son hombres y mujeres de mediana edad. El cine simplemente los encuentra, en un lugar que está en el presente y en la vida, da cuenta de ello, es el cronista de la historia»<sup>22</sup>. En las *Histoire(s)* se plantea otra manera de establecer el relato, y no sólo por el medio; una historia ni oficial ni académica que encuentra sus referentes lejos de modelos tradicionales.

En este sentido el ensayo de Walter Benjamin *Tesis de filosofía de la historia*<sup>23</sup>, puede recordar en varios aspectos al trabajo de Godard, especialmente la idea de la dialéctica en suspenso: «La verdadera imagen del pasado transcurre rápidamente. Al pasado sólo puede retenérsele en cuanto imagen que relampaguea, para nunca más ser vista, en el instante de su cognoscibilidad... Articular históricamente el pasado no significa conocerlo «como verdaderamente ha sido». Significa adueñarse de un recuerdo tal y como este relampaguea en un instante de peligro... El don de encender en lo pasado la chispa de la esperanza sólo es inherente al historiador que está penetrado de lo siguiente: tampoco los muertos estarán seguros ante el enemigo cuando éste venza. Y este enemigo no ha cesado de vencer.»<sup>24</sup> Imagen como medio privilegiado de hacer historia, sólo en la medida en que se logra que ese pasado afecte al presente, puede ser salvado del olvido. Esta capacidad de actualizar el pasado y de mirar al futuro no sólo es un rasgo de las *Histoire(s)*, sino también del propio Godard, que recuerda al *Angelus Novus* de Benjamin<sup>25</sup>. Mira hacia atrás, a un pasado, el del cine, *grandeur et décadence* de ese siglo XX, pero no se anquilosa, sino que crea una obra que tiembla de reflejos de futuro. Esto se relaciona con el hecho de que para Godard, según la idea de Deleuze, «pensar, crear es un acto de resistencia»<sup>26</sup>. Tal y como expresa la rosa blanca<sup>27</sup> del final, esta historia del cine se constituye como resistencia: frente a la negación del pasado,

<sup>22</sup> GODARD, J.-L./ ISHAGHPOUR, Y. *Archéologie du cinéma et mémoire du siècle*, op. cit., pág. 67.

<sup>23</sup> BENJAMIN, W. *Tesis de Filosofía de la Historia* (1940), en BENJAMIN, W. *Discursos Interrumpidos I*, Madrid, Taurus, 1982.

<sup>24</sup> BENJAMIN, W. *Tesis de Filosofía de la Historia*, op. cit., pág. 180.

<sup>25</sup> BENJAMIN, W. *Tesis de filosofía de la historia*, op. cit., pág. 183.

<sup>26</sup> GODARD, J.-L./ ISHAGHPOUR, Y. *Archéologie du cinéma et mémoire du siècle*, op. cit., pág. 87.

<sup>27</sup> Al final del 4B introduce el plano de una rosa blanca que procede de

frente a la uniformidad del presente; para que su belleza *comme promesse de bonheur* implícita en la idea de redención se cumpla siempre como mirada al futuro.

Otra referencia en cuanto a la manera de hacer historia sería Fernand Braudel, del que introduce la cita que podría explicar la necesidad de que sean *avec un s*: *Une histoire avance vers nous à pas précipités, un autre histoire nous accompagne à pas lents*. Braudel lo explicaba de la siguiente manera: «... Vivimos el tiempo corto, el tiempo de nuestra vida... eso es sólo la superficie del tiempo presente, las olas o las tempestades del mar... Pero por debajo de las olas hay mareas... En profundidad hay una historia que se estanca, que desfila lentamente, la más larga de las historias... Digo historia profunda, no inmóvil... la inmovilidad es la muerte y la historia profunda está viva; de hecho es repetición... ¿cómo presentar y explicar en su conjunto estas historias de temperaturas diferentes, de ritmos diferentes, de espesores y longevidades diferentes? Lo ideal es suponerlas transparentes, y verlas en la vertical como se ve desde el avión»<sup>28</sup>. Transparencias superpuestas que recuerdan fácilmente a la sobreimpresión de imágenes. Mostrar la historia cotidiana junto a la historia profunda, una idea que también está presente en las *Histoire(s)*, apareciendo continuamente el doble sentido de «historia», el juego entre Historia e historias.

Por último, destacar la relevancia que da a un autor ahora poco conocido, Charles Péguy, por sus reflexiones sobre historia y memoria, citando largamente su obra *Clio*. En este diálogo, la musa de la historia, Clío, le explica a Péguy la imposibilidad real de hacer historia, ya que sería necesaria una eternidad para el más mínimo periodo de tiempo; algo a lo que en parte se contrapone la posibilidad del cine de captar la vida, de ser la vida misma. También se lamenta que apelen al juicio de la historia, cuando no es más que la señorita de registro. En este sentido, en las *Histoire(s)*, Godard puede elegir arbitrariamente aquello que muestra y la forma en que lo hace, pero establecer un juicio, moral o estético, es algo que deja al espectador. Péguy compara en esta obra historia y memoria, las cuales, dice, forman un

---

*Allemagne Neuf Zéro* (1991), donde esta imagen se acompañaba del sonido de una máquina de escribir en recuerdo de los miles de octavillas que rellenó y distribuyó el grupo alemán de resistencia antinazi «La Rosa Blanca». Dos de sus miembros, los jóvenes hermanos Hans y Sophie Scholl fueron detenidos y decapitados en enero de 1943.

<sup>28</sup> BRAUDEL, F. *Escritos sobre la Historia*. Madrid, Alianza, 1991, págs. 153-156.

ángulo recto, ya que considera que la historia es horizontal y la memoria vertical. De tal forma que: «La historia es paralela al acontecimiento, la memoria le es central y axial. La historia se desliza por así decirlo sobre una ranura longitudinal a lo largo del acontecimiento; la historia se desliza paralela al acontecimiento. La memoria es perpendicular. La memoria se hunde y se sumerge y sondea en el acontecimiento... En la memoria, en la rememoración las líneas son transversales. Como en geología... hay capas horizontales y luego líneas transversales para quien sondea y busca... La historia se ocupa del acontecimiento pero nunca está dentro de él. La memoria no se ocupa siempre del acontecimiento, pero siempre está dentro»<sup>29</sup>.

### *Poética de la memoria*

Atendiendo a las diferencias que establece Péguy, Godard plantea una historia del cine basándose en la memoria. Jugaba en *Passion* con la idea de Simone Weil: «El arte (no importa cuál) tiene que ver con dos cosas: con el trabajo y con el amor.»<sup>30</sup> De modo que, al afrontar esta obra, se implica profundamente ya que construye la memoria de un cine que no es sino su amor y su trabajo. Un cine gracias al cual ha tomado conciencia de su propia historia, ha encontrado *sa place sur la terre*.

Es esta una obra que no satisface el deseo de confort del espectador medio, y, aunque ya «se sabe que la historia no es una burguesa correcta»<sup>31</sup>, aquí ni siquiera se ofrece la seguridad de los datos. Una historia sin cronología ni listas de premios. Recuerda Godard a Bergson: «Existe un derecho a la memoria, no hay ningún deber de la memoria.»<sup>32</sup>

En este sentido declaraba: «Mi idea es la de decir: ahí está, esto era el cine. De hecho se ve, todavía se puede proyectar, es como cuando Schliemann descubrió las ruinas y dijo: «Bien Troya, debió suceder allí. Es así»<sup>33</sup>. Desde el punto de vista del rigor científico, no era el lugar exacto el que encontró Schliemann, pero

<sup>29</sup> PÉGUY, Ch. *Clio. Oeuvres complètes, tome II*. París, Gallimard, 1956, págs. 272-273.

<sup>30</sup> WEIL, S. *Cuadernos*. Madrid, Trotta, 2001.

<sup>31</sup> BARTHES, R. *Mitologías*. Madrid, Siglo XXI, 1999, pág. 127.

<sup>32</sup> Entrevista a Godard por A. Bergala, en *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard. Tome 2. Tome 2: 1984-1998 (édition établie par Alain Bergala)*, París, Cahiers du Cinéma, 1998, pág. 32.

<sup>33</sup> Entrevista a Godard por S. Daney, en *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard. Tome 2, op. cit.*, págs. 164-65.

él es quien le dio un espacio al mito, como también Godard crea un espacio para ese cine que no es *ni un art ni une technique, un mystère*, y de los misterios no se hacen informes. No es una completa base de datos, ni un inmenso archivo, ni siquiera se podría decir que es el resumen definitivo de la historia del cine; pero los datos se borran, los archivos se destruyen y, por el contrario, como dijo Hölderlin, lo que queda lo fundan los poetas.<sup>34</sup>

«Sólo en el presente nos construimos una memoria, y lo hacemos para servirnos de ella en el futuro, cuando el presente sea pasado.»<sup>35</sup> Dejar constancia de un cierto tipo de cine ante su inminente final, inevitable a ojos de Godard: «Creo que moriré probablemente al mismo tiempo que el cine, tal y como este ha sido inventado... La existencia del cine no puede exceder, más o menos, la duración de una vida humana: entre ochenta y ciento veinte años. Es algo que habrá sido pasajero, efímero... Si un hombre (Henri Langlois) ha podido ser toda la memoria del cine, éste no excederá la duración de una vida humana»<sup>36</sup>.

Las *Histoire(s) du cinéma* no podían dejar de ser también la memoria del propio Godard, ya que, tal y como se definió en una ocasión, al igual que el cine, su entidad esta en la imagen<sup>37</sup>, del mismo modo su autorretrato es un film, *JLG/JLG, autoportrait en décembre* (1994). Sin duda se trata de una obra muy personal, empezando por el hecho de que su presencia y la de sus películas son continuas a lo largo de los capítulos, a lo que se suma la propia manera de construirlas, basada en la subjetividad: la selección de citas, las asociaciones, la creación de formas. Como tampoco deja de ser su propia historia el capítulo *Une vague nouvelle*, el sentimiento generacional: *les enfants de la Libération et du musée*. Del mismo modo, las referencias a la Cinémathèque, lugar de formación de la *Nouvelle Vague*, espacio donde se aprende a respetar a los grandes maestros y donde surge una verdadera creencia en la imagen, rindiendo así homenaje a Henri Langlois.

Un amor por el cine que supone también un sentimiento de deber, asumir la responsabilidad de su memoria, al tiempo que se

---

<sup>34</sup> HÖLDERLIN, F. *Recuerdo*; en HÖLDERLIN, F. *Antología poética*. Madrid, Cátedra, 2002, pág. 229.

<sup>35</sup> DELEUZE, G. *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*, op. cit., pág. 77.

<sup>36</sup> En LEUTRAT, J.-L./ LIANDRAT-GUIGUES, S. *Jean-Luc Godard*. Madrid, Cátedra, 1994, págs. 103-104.

<sup>37</sup> «Existo más en tanto que imágenes que en tanto que ser real puesto que mi única vida consiste en hacerlas... yo soy una imagen» En GODARD, J.-L. *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard. Tome 1*, op. cit., págs. 467-71.

establece una vinculación filial como refleja la cita de Freud<sup>38</sup>, *père ne vois-tu pas que je brûle*, que aparece tras la sucesión de fotos de Nicholas Ray y John Ford en el mismo inicio. Invocar a los «padres fundadores» y, si fuera necesario, para reencontrar ese cine que ya no puede darse el historiador-poeta descendería a los infiernos como Orfeo<sup>39</sup>, como si fuera una variación de Baudelaire: «*Au fond de l'inconnu pour le retrouver.*»

Se sumerge en los abismos de la memoria amparado en que esta vez *le cinéma autorise Orphée de se retourner sans faire mourir Eurydice*. Podrá girarse Orfeo, pero, dice Aumont, Orfeo recupera a Eurídice como historiador, sólo es posible al transformarla en estatua; quizá como esas *filles de Loth... changées en statues de sel...des sels d'argent qui fixent la lumière*. La metáfora de Orfeo recorre las *Histoire(s)*, ejemplo de ello son las citas de los films de Cocteau. También quizá se pudiera entender que Eurídice perdida en las tinieblas tiene su reflejo en Desdémona, en Margarita, en Juana de Arco, y la negligencia de Orfeo es el paralelo de las faltas cometidas por el cine. El poeta de las *Histoire(s)* asimismo cruza la laguna Estigia, la poesía sólo puede ser memoria actuando junto al olvido; la memoria absoluta, de existir, sería monstruosa. Así se entremezclan *Alphaville* y *Der Müde Tod*: un siniestro futuro presidido por una inteligencia artificial, una memoria total y totalitaria, a la que Eddie Constantine se enfrenta esgrimiendo *Capitale de la douleur*; y al tiempo, la urgencia de arrancar unas almas a la muerte, de intentar salvar unos recuerdos a la aniquilación del presente con unos versos de Éluard.

Sólo el poeta puede rememorar la luz cuando ha llegado *le temps de la nuit du monde... le temps de détresse*, como dice la cita de Heidegger hablando sobre Hölderlin.<sup>40</sup> ... *Les poètes sont ceux des mortels qui, chantant gravement, ressentent la trace des dieux enfuis, restent sur cette trace et tracent ainsi aux mortels leurs frères le chemin du revirement...* La dimensión poética de las *Histoire(s)* no es un aspecto más, sino que se torna esencial en tanto que es aquello que las hace posibles. «La poesía no es un adorno que acompaña la existencia humana, ni sólo una pasajera exaltación ni un acaloramiento y diversión. La poesía es el fundamento que soporta

<sup>38</sup> FREUD, S. *La interpretación de los sueños* (3), Madrid, Alianza, 1976, págs. 136-139.

<sup>39</sup> Sobre el desarrollo de la metáfora de Orfeo en las *Histoire(s)* ver AUMONT, J. *Amnésies. Fictions du cinéma d'après Jean-Luc Godard*, París, P.O.L., 1999, págs. 33-66.

<sup>40</sup> HEIDEGGER, M. *Hölderlin y la esencia de la poesía* (1936); en HEIDEGGER, M. *Arte y poesía*, México, F.C.E., 1995, págs. 127-148.

la historia, y por ello no es tampoco una manifestación de la cultura...»<sup>41</sup>

Cuando los dioses han huido, aún queda la posibilidad de cantar a «la edad de oro» guiado por el murmullo de la inspiración... *est-ce le vent ou mes ancêtres...* Según lo entienden Blanchot o los surrealistas, aparece como señal de una energía creativa que recorre los tiempos. *Le chuchotement continue* se afirma en la larga cita de *La muerte de Virgilio*; un murmullo que parece llegar desde un tiempo originario de plenitud y exaltación al que se anhela volver, *ô retour au pays natal...* como es la emoción del retorno en la cita de Novalis: *ah, ma patrie est-ce donc vrai c'est ainsi que je t'ai imaginée depuis longtemps...* Es la memoria de un espacio idílico, anterior incluso al mismo tiempo, como el que se evoca en el monólogo del Mayor Amberson: «... aquí no había nada excepto el sol al principio... el sol... la tierra salió del sol y nosotros salimos de la tierra, con que, de todas maneras... habremos estado en la tierra.» Alguna vez quizá estuvimos todos en la tierra. Una tierra quizá el territorio de un cine extinguido. Quizá el paraíso que atravesara un hombre en sueños para volver con una flor con la que evocarlo. Un hombre, quizá Godard como Orfeo historiador, que tras pasar su temporada en el infierno bien pudo exclarar: «¡La hemos vuelto a encontrar! / ¿Qué?, la Eternidad. / Es la mar mezclada / Con el sol.»<sup>42</sup>

### *L'enfance de l'art*

Reencontrar el espacio originario, donde era posible el ideal, el tiempo de la infancia. En palabras de Godard «el cine es la infancia del arte. Las otras artes son el arte adulto. Y el cine había recogido a todas las artes, pero a una escala más popular, en el estadio de la infancia.»<sup>43</sup> Y es en este sentido como entiende la famosa frase de los Lumière «*un art sans avenir*», esto es un arte del presente, el único arte verdaderamente popular. Un arte que con la inconsciencia propia de la infancia no ha sabido apreciar la potencia propia de sus imágenes y las ha sometido a las intrigas literarias, y por otra parte, tampoco se ha hecho cargo del valor testimonial que estas imágenes tenían y así ha faltado a su responsabilidad con la historia.

---

<sup>41</sup> HEIDEGGER, M. *Hölderlin y la esencia de la poesía*, op. cit., pág. 139.

<sup>42</sup> RIMBAUD, A. *Poesía completa*, Madrid, Visor, 1997, pág. 323.

<sup>43</sup> GODARD, J.-L. *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard. Tome 1*, op cit., pág. 412.

Las *Histoire(s)* se remontan hasta los orígenes, a *L'arrivée d'un train...* es ese cine *héritier de la photographie*, que como ella nacería con los colores del duelo, marcado por la moral decimonónica. El último logro del siglo de los inventos, *l'affaire de dix-neuvième siècle qui s'est résolue au vingtième siècle*; podría suceder que el siglo XX no fuera sino otro producto de esa fábrica de sueños que nació, como otras, en el XIX; que no hubiera sido el siglo XX sino un conjunto de sueños y pesadillas ya puestos en imagen por el cine<sup>44</sup>.

Era esa infancia del arte la que Godard ve prefigurada en el poema *Le Voyage*<sup>45</sup> del que Julie Delpy lee largos fragmentos: ... *nous voulons voyager sans vapeur et sans voile faites pour égayer l'ennui de nos prisons, passer sur nos esprits tendus comme une toile vos souvenirs avec leur cadre d'horizon...* Pero al final tras todas las maravillas... *amer savoir celui qu'on tire du voyage, le monde monotone et petit aujourd'hui, hier, demain, toujours nous fait voir notre image, une oasis d'horreur dans un désert d'ennui.*

De forma semejante el cine se acabaría convirtiendo en una parte de la industria de los cosméticos, de imitar el movimiento de la vida a la factoría de las máscaras mortuorias. La cita apócrifamente atribuida a Bazin *Le cinéma substitue à notre regard un monde qui s'accorde à nos désires*<sup>46</sup> hace pensar en cómo éstos fueron acomodándose a la sociedad del espectáculo. Las ilusiones perdidas en un gran mercado de la mentira. En este sentido Godard iguala el Hollywood babilónico a la propaganda soviética, una misma *usine de rêve*, según la denominación de Ilya Ehrenburg.

Por otra parte, como se dice en las *Histoire(s)*, bastarán una o dos guerras mundiales para pervertir este estado de infancia. En este sentido la cuestión principal es la actitud del cine ante los desastres a causa de los totalitarismos; si «no existe documento de cultura que no sea a la vez documento de barbarie»<sup>47</sup>, quizá el *splendeur et misère* de ese cine haya consistido en ser o en no haber sido tal documento. Godard considera que el cine podía haber sido «el número uno entre las Casandras, y eso ni siquiera se percibió... Y luego, los libros se publicaron después de los campos

<sup>44</sup> En este sentido, en *L'Origine du XXIème siècle* se puede leer el rótulo *À la recherche du siècle perdu*.

<sup>45</sup> BAUDELAIRE, Ch. *Le Voyage*; en *Las flores del mal*. Madrid, Cátedra, 1995, pág. 482-495.

<sup>46</sup> Con esta cita empezaba *Le Mépris*, que era ya una película sobre la muerte del cine. En realidad procede de un artículo de Michel Mourlet *Sur un art ignoré*, en *Cahiers du Cinéma* nº98, agosto 1959.

<sup>47</sup> BENJAMIN, W. *Tesis de filosofía de la historia*, op. cit., pág. 182.

de concentración; no podían tener éxito, es comprensible, pero por fin se había hecho, mientras que el cine no lo hizo y después cuando se hicieron películas denominadas de resistencia, y hubo un montón, eran historias de espionaje y cosas así... ahí también el cine tuvo una segunda oportunidad, pero no la aprovechó. Por eso yo cito un ejemplo que es *Roma, città aperta*»<sup>48</sup>. El cine no fue testigo del exterminio, como tampoco antes supo reconocer que ya había prefigurado el horror, por ejemplo, en la caza del conejo de *La Règle du Jeu*. Según Rancière, la tesis de Godard es que si el cine, como la poesía, no es posible después de Auschwitz es, precisamente, porque no ha filmado el horror de los campos; personal interpretación de Adorno que se combinaría con la división del cine que hacía Deleuze entre imagen-movimiento (que entraría en crisis con las puestas en escena de los totalitarismos; algo que había intuido Benjamin) e imagen-tiempo (a partir de esta conciencia traumática y la llegada de Rossellini).<sup>49</sup> Godard cree en la capacidad testimonial de las imágenes, lo que explica que introduzca numerosas imágenes de archivo; mostrar, dejar hablar a esas imágenes, porque *l'oubli de l'extermination fait partie de l'extermination*. Tras la guerra, Godard considera como único film de resistencia *Roma, città aperta*, y el neorrealismo italiano como el único cine que resistió la invasión del modelo americano; un cine que liga a la necesidad de los italianos de reconstruirse una identidad, y al que hace un emotivo homenaje al final del 3A.

El cine ha traicionado a su siglo y a sí mismo, sin embargo, son también las *Histoire(s)* una demostración de la inocencia radical de las imágenes en movimiento. Godard desarrolla una verdadera fe en la imagen. Una creencia que apoya en referencias al cristianismo: «La religión forma parte de la Historia. Y la religión cristiana en particular ha estado muy ligada a la filosofía de la imagen... He tomado una bella frase de Wittgenstein, cambiando cristianismo por cine: «Tú tienes ahí una historia, cree en ella, suceda lo que suceda.» Y además el cine ha inventado el *happy end* y la Biblia el *happy beginning*, ¿no?»<sup>50</sup> Imagen que ha de redimir al cine de sus faltas con la frase sacada de la carta de San Pablo a los corintios como emblema: *L'image viendra au temps de la resurrection*.

<sup>48</sup> GODARD, J.-L./ ISHAGHPOUR, Y. *Archéologie du cinéma et mémoire du siècle*, op. cit., págs. 64-65.

<sup>49</sup> RANCIÈRE, J. *La sainte et l'héritière*, en *Cahiers du Cinéma* nº537, julio-agosto 1999.

<sup>50</sup> Entrevista a Godard en *Positif* nº456, febrero 1999.

Énfasis místico para contar la historia de un cine que, tomando la expresión de Blanchot sobre el arte clásico, *n'était pas à l'abri du temps, il était l'abri du temps*.<sup>51</sup>

Un cine al que somete a interrogatorio, y como arte popular le plantea las tres preguntas que hiciera Sièyes sobre el Tercer Estado: *Qu'est-ce que le cinéma? Rien / Que veut il? Tout / Que peut il? Quelque chose.* Este cine resulta finalmente inocente y lo hermana con la pintura en un pasajes en el que Alain Cuny lee un texto tomado de Elie Faure<sup>52</sup> en el que se cambia el sujeto «Rembrandt» por «*le cinéma*». De este modo plantea la serie *L'artiste*, en la que parte del autorretrato de un pintor (Bonnard) para destacar algunos directores como Bresson, Rivette o Garrel, hasta llegar al que considera el más grande creador de formas del siglo XX, Alfred Hitchcock, con el que ese «*quelque chose*» llega a ser *Le contrôle de l'univers*.

Perdió el cine ese estado de infancia inicial, quizá la *Nouvelle Vague* podría haberlo recuperado; a mitad del siglo, conscientes de la historia del cine que heredaban, todos juntos dispuestos a hacer posible un sueño que refleja esa gaviota de Marey saludando a Léaud en la playa. Sin embargo, señala Godard, *notre seule erreur fut alors de croire que c'était un début, que Stroheim n'avait pas été assassiné, que Vigo n'avait pas été couvert de boue*; y considera que, en realidad, suponía un final, el canto del cisne de una cierta manera de entender el cine. Aparece pues como una promesa truncada, a la carrera de *Les quatre cents coups* se le superpone el final de *You only live once*. Las grandes esperanzas se quedaron en *une vague nouvelle*.

### *Una cierta tendencia de la crítica francesa*

Los principales integrantes de la *Nouvelle Vague* comenzaron su carrera escribiendo críticas; en el caso de Godard, siempre quiso hacerlas mediante imágenes. Aunque ahora revise la política de los autores y sentencia *pas les auteurs, les œuvres*, en cierto modo, la exaltación de los jóvenes redactores no deja de tener su eco amortiguado en la emotividad presente en las *Histoire(s)*. Una forma de implicarse que bien recuerda a Baudelaire: «Creo

<sup>51</sup> Ver BLANCHOT, M. *El museo, el arte, el tiempo*; en *La risa de los Dioses*, Madrid, Taurus, 1976, pág. 38.

<sup>52</sup> FAURE, E. *Historia del arte. 4. El arte moderno, I*. Madrid, Alianza, 1991, pág. 89-109.

sinceramente que la mejor crítica es la que es amena y poética... para tener su razón de ser, la crítica ha de ser parcial, apasionada, política, es decir, hecha desde un punto de vista exclusivo, pero desde el punto de vista que abra el máximo de horizontes.»<sup>53</sup>

Godard se vincula conscientemente a una tradición: «El cine es crítica de la realidad; sobre este punto de vista soy muy clásico, y en tanto que cineasta de lengua francesa, yo siempre me he sentido crítico de cine. Una de las grandes cosas de Francia ha sido siempre la de tener un punto de vista crítico... Todos los críticos de arte han sido franceses desde Diderot, pasando por Baudelaire, Elie Faure, Malraux, es decir, personas, escritores o no, que tenían un estilo»<sup>54</sup>. Afirmación, cuando menos reduccionista, que no ha cesado de repetir en los últimos años. Según las declaraciones varía, pero, aproximadamente, establece una continuidad entre Diderot, Baudelaire, Elie Faure, Malraux, André Bazin, Truffaut, siendo el último de esta tradición Serge Daney; la entrevista con éste en el 2A sería pues un homenaje a la crítica.

Sin duda, las *Histoire(s)* se configuran como una historia crítica, por cómo consideran el contenido y cómo se plantean el hecho de hacer historia. En tanto que historia de una parte de lo visual, logra que las imágenes se cuestionen a ellas mismas; críticas visuales como mostrar *L'Espoir* junto a *For whom the bell tolls*. Por otra parte, el sentido crítico está intrínsecamente ligado a ser una obra concebida desde y para la reflexión. Son así las continuas apelaciones a la capacidad crítica del individuo, los repetidos juegos con la separación de la palabra «*histoire*», destacando ese «*toi*»; o la insistencia en no dar nada por definitivo, como esa posibilidad de error que aparece en el 3A, es preguntarse como Wittgenstein si «¿Se puede decir: «Donde no hay duda tampoco hay saber»?»<sup>55</sup>. Carácter crítico que supone asimismo una fuerza creativa y la mejor manera de rendir homenaje a esos padres fundadores; no reiterar clichés, sino investigar para crear nuevas formas, como hicieran aquellos maestros.

De esta tradición crítica francesa procede la visión del arte que tiene Godard, en concreto de Elie Faure y Malraux. Aparte de la influencia que puedan suponer en cuanto a estilo o forma de

---

<sup>53</sup> BAUDELAIRE, Ch. *Salones y otros escritos sobre arte*. Madrid, Visor, 1996, págs. 101-102.

<sup>54</sup> GODARD, J.-L. *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard. Tome 2, op. cit.*, pág. 261.

<sup>55</sup> WITTGENSTEIN, L. *Sobre la certeza*. Barcelona, Gedisa, 2000, pág. 18.

elaborar la historia, de ellos hereda una manera de entender la historia del arte como evolución, y toda una serie de preferencias artísticas.

En relación a Elie Faure habría que destacar dos obras: *El espíritu de las formas*, en la que une estudio y reflexión personal; y su *Historia del arte*, de la que aparece largamente citado en las *Histoire(s)*. Además, Faure se interesó tempranamente por el cine como demuestra su ensayo *Función del cine*.

Malraux tiene una amplia presencia en las *Histoire(s)*, una cierta admiración implícita, pese a los altibajos que ésta haya podido tener.<sup>56</sup> Además de las imágenes de su película *L'Espoir*, aparece una fotografía suya de Gisèle Freund, parte de la grabación de una entrevista, así como fragmentos del discurso que pronunció a la entrada de Jean Moulin en el Panteón<sup>57</sup>. Tiene un papel relevante su *Psicología del cine*, sobre cuyos textos trabajó Godard desde el inicio del proyecto, desecharlo después algunas ideas<sup>58</sup>. En este ensayo Malraux exponía la idea del cine como heredero y resultado de la evolución de las otras artes, como un paso más tras la fotografía, la cual tampoco había alcanzado el movimiento: «fija el salto de una bailarina, pero no hace entrar a los cruzados en Jerusalén»<sup>59</sup>. De este ensayo procede esa idea de cine como mito: *les masses aiment le mythe et le cinéma s'adresse aux masses*; un poder del cine del que carecen otras artes que establece una estrecha relación con el público tan necesitado de mitos.

La obra fundamental como referencia para las *Histoire(s)* es *Las voces del silencio*. El título de la última parte, *La monnaie de l'absolu*, es el del capítulo 3A; también es el origen de muchas de las imágenes que elige. De esta obra procede la fórmula *qu'est-ce que l'art sinon ce par quoi les formes deviennent style*. Como también, en relación con esa idea de redención, cita *l'art, c'est à dire, ce qui renaît dans ce qui a été brûlé*. Se podrían establecer numerosas concomitancias con las *Histoire(s)*: ese «arte de grandes navegantes» que propugnaba Malraux, aquel que opone un sistema de investigaciones a un sistema de afirmaciones; hacer

<sup>56</sup> Alusión a la polémica en torno a la censura de *La Religieuse* y la furibunda carta de protesta que Godard publicó en *Le Nouvel Observateur*, 6-Abril-1966 y en *Cahiers du Cinéma*, nº177, abril 1966.

<sup>57</sup> Recogido en MALRAUX, A. *Oraciones fúnebres*. Madrid, Mario Muchnik, 1996, págs. 51-59.

<sup>58</sup> Ver en *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard. Tome 2, op. cit.*, pág. 183-184.

<sup>59</sup> MALRAUX, A. *Psicología del cine*, Buenos Aires, editorial J.I. 1959, pág. 5. Vale la pena recordar que de hacer entrar a los cruzados ya se encargaría Godard en *Passion*.

una obra que sea «el canto de la historia, no su ilustración»<sup>60</sup>. Incluso pueden verse similitudes en cuanto a cómo ambos autores exponen sus contenidos.

El primer ensayo de *Las voces del silencio* es *El Museo Imaginario*, en él Malraux mostraba su confianza en el museo como una categoría nueva, un espacio privilegiado para lo que él llamaba «el diálogo con los grandes muertos». Se ha querido ver un paralelo con las *Histoire(s)*, sin embargo, se diferencian por ese poder de actualización de las imágenes mediante las confrontaciones continuas. Godard, que se considera un hijo del museo, piensa contrariamente a Malraux «que este museo puede estar vivo. El cine fue en seguida el museo de lo real, pero no ha cumplido esta función»<sup>61</sup>.

También comparte con Malraux el entusiasmo por Manet. Para Godard Manet no es simplemente un pintor sino aquel creador que introduce una forma que piensa; por esto y por su carácter de artista de la modernidad, lo considera estrechamente relacionado con el nacimiento del cine. Ishaghpour<sup>62</sup> ha destacado ciertas similitudes de Godard, desde su condición de cineasta, con los pintores de la modernidad, que vivieron un momento de fluctuación del concepto de «belleza», recordando así la definición de Baudelaire basada en la dualidad, la presencia de un elemento eterno, invariable, junto a un elemento relativo, circunstancial<sup>63</sup>.

Dentro de las *Histoire(s)* se podrían también distinguir dos tipos de belleza, o dos maneras de referirse ella. Por una parte es esa belleza, perecedera en su esencia y que parece identificar con la imagen de la mujer. Es la idea que expresa incesantemente la fórmula *Fatale Beauté*; la belleza que se liga a la pasión y a la muerte; es el sentido con que citaba a Rilke en *Prénom Carmen*, «Pues lo hermoso no es otra cosa que el comienzo de lo terrible...»<sup>64</sup>. La imagen de una belleza efímera que el cine recoge, pero en tanto que industria hace de ella también mercancía. Por otro lado, habría una belleza ideal, lejana, aquella con la que sueña el

---

<sup>60</sup> Citas tomadas de MALRAUX, A., *Las voces del silencio*, Buenos Aires, Emecé, 1956.

<sup>61</sup> Entrevista a Godard por R. Debray, en *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, Tome 2, op. cit., pág. 428.

<sup>62</sup> ISHAGHPOUR, Y. J-L G cinéaste de la vie moderne. *La poétique dans l'historique*, en *Archéologie du cinéma et mémoire du siècle*, op.cit., págs. 91-118.

<sup>63</sup> BAUDELAIRE, Ch. *El pintor de la vida moderna. Salones y otros escritos sobre arte*, op. cit., págs. 350-351.

<sup>64</sup> RILKE, R.M. *Elegías del Duino*, Madrid, Hiperión, 1997, pág. 15.

Virgilio agonizante de la novela de Broch. Esa belleza suprema que se esfuerza por alcanzar el arte para así perdurar: *le désespoir de l'art et son essai désespéré pour créer l'impérissable avec des choses périsposables, avec des mots, des sons, des pierres, des couleurs, à fin que l'espace mis en forme dure au-delà des âges*. Es una belleza relacionada con lo que de sublime tenga el arte; es la lucha por alcanzar ese ideal. Crear una poética, expresión de la condición de artista y de su arte, por la que se le reconozca a través del tiempo. Godard sin duda ha desarrollado una poética propia que en las *Histoire(s) du Cinéma* alcanza su máximo esplendor.

Según Ishaghpoor «si podemos decir de Rembrandt y de Cézanne que no son sino pintura, de Godard diremos que no es sino el cine»<sup>65</sup>. Lleva más allá a un cine que se desvanece al componer este gran poema que habrá de preservar la memoria de las luces y las sombras, guiado quizá por una obsesión semejante a la de Cézanne por hacer del arte de su tiempo algo sólido, que durase, como «el arte de los museos.» Un acto creador que, como decía Malraux, «es hermoso en tanto que arranca a la ironía de las nebulosas el canto de las constelaciones, y lo lanza al azar de los siglos, a los cuales impondrá palabras desconocidas»<sup>66</sup>.

---

<sup>65</sup> ISHAGHPOUR, Y. J-L G cinéaste de la vie moderne, op. cit., pág. 116.

<sup>66</sup> MALRAUX, A. Las voces del silencio, op. cit., pág. 640.

