

Natalia Taccetta

(Universidad de Buenos Aires - CONICET)

Historia/Histoire(s). Las imágenes de Walter Benjamin y Jean-Luc Godard

Histories/Histoire(s). Images of Walter Benjamin and Jean-Luc Godard

Resumen

A partir de *Histoire(s) du cinéma* de Jean-Luc Godard, se intenta revisar algunas nociones fundamentales de la filosofía de la historia de Walter Benjamin. Esto implica volver sobre la importancia del montaje como mecánica historiadora y sobre el modo en que la re-escritura de la historia posibilita miradas políticamente informadas más acordes con la "historia a contrapelo" benjaminiana. En este sentido, se vuelve ineludible la noción de "ruina" que permite volver sobre la mirada heterodoxa de Benjamin, opuesta a los sentidos históricos únicos y la racionalización teleológica de los acontecimientos.

Palabras claves:

Godard
Benjamin
Histoire(s) du cinéma
Historia del cine

Abstract

Taking as our starting point Jean-Luc Godard's film Histoire(s) du cinéma, we intend to review some basic concepts of Walter Benjamin's philosophy of history. This implies the return to montage as a historic procedure and also to the way in which the re-writing of history enables new political views according to the benjaminian notion of "history against the grain". In this sense, it becomes unavoidable the notion of "ruin" that allows an unorthodox look at History, different from those which propose a single historical meaning or the teleological rationalization of events.

Key words:

Godard
Benjamin
Histoire(s) du cinema
Film History

Como si quisiera pronunciarse sobre la historia y la memoria, Jean-Luc Godard repiensa en *Histoire(s) du cinéma* (1988-1998) el vínculo entre cine y filosofía, reafirmando el gesto cinematográfico como destino de la memoria histórica. A tono con la intuición de Walter Benjamin sobre la relación entre la historia y la técnica, Godard parece partir de la necesidad de afirmar que no es posible pensar una lógica de lo político en el cine sin una aproximación al modo en que las distintas maquinarias cinematográficas –Hollywood especialmente y la industria soviética, entre otras– han configurado ciertas ideas sobre la historia y han sido responsables en gran parte del modo en que se propagaron algunos acontecimientos del siglo XX. En su proyecto, Godard intenta dar cuenta del modo en que, a través del cine, es posible construir sentidos históricos que son distintos de una narrativa teleológica o un relato hegemónico y que, por el contrario, están regidos por la contingencia, la transitoriedad y la arbitrariedad de la primera persona.

El punto de partida de las *Histoire(s)* es una afirmación: si bien la puesta en escena y los diseños de producción cinematográfica se han hecho más sofisticados en el transcurso del siglo, de los films de los hermanos August y Louis Lumière hasta el clasicismo de Howard Hawks o John Huston, el cine se modificó escasamente en relación con la técnica. No obstante, a medio camino entre ser una técnica y convertirse en un arte, el cine prometió registrar, proyectar y conservar los acontecimientos de la historia. En la trama de las *Histoire(s)*, Fritz Lang o Ernst Lubitsch son algunos de los directores que articularon ficciones cinematográficas sobre la lógica criminal que caracterizó al siglo XX que, en muchos casos, incluso funcionaron como premoniciones de lo que ocurriría en la realidad¹.

1. En este sentido, no hace falta más que pensar en *El testamento del Dr. Mabuse* (*Das Testament des Dr. Mabuse*, 1933) de Fritz Lang, en la que aparece un líder enloquecido que promete una purificación a través del fuego.

Asimismo, Godard señala que directores como Jean Renoir, Aleksandr Dovzhenko, Frank Capra o Robert Siodmak no lograron poner en escena los acontecimientos que estaban destinados a retratar. Su compromiso político no alcanzó al de realizadores como David W. Griffith (incluso, en este caso, de un modo ideológicamente deleznable), Roberto Rossellini o incluyó personajes públicos tan centrales como André Malraux, quienes asumieron la tarea de dar cuenta de la realidad histórica.

Tal como Godard lo entiende, el cine de ficción habría tenido que enfrentarse a su incapacidad para registrar lo real, pero también a su obligación de hacerlo. Sólo un documentalista como Robert Flaherty habría logrado valorar la unidad espacial de los acontecimientos evitando que el cine se transformara en una representación puramente imaginaria, anticipando, según Godard, el tipo de abordaje que haría poco después George Stevens cuando registró Auschwitz y Ravensbrück en *Nazi Concentration Camps* (1945).

Godard sentencia cosas como “el cine es profético, [...] predice y anuncia las cosas” o “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”. La película de Stevens es un relato de viaje a través de una Europa arrasada, desde Saint-Lô hasta Auschwitz, o las pilas de cadáveres de los campos de Bergen-Belsen y Ohrdruf mostradas con cierta perplejidad convirtiéndose en imágenes que no han dejado de resignificarse desde entonces. Stevens miró el horror con una suerte de inocencia que no tienen –ni pretenden tener– películas como *Salò o los 120 días de Sodoma* (*Salò o le 120 giornate di Sodoma*, 1975) de Pier Paolo Pasolini o *Hitler, un film de Alemania* (*Hitler, ein Film aus Deutschland*, 1977) de Hans-Jürgen Syberberg, a las que al menos hay que atribuirles las notas de autorreferencialidad, una suerte de abyección kitsch, la teatralidad como estrategia narrativa y el distanciamiento como artificio retórico.

Como proponían André Bazin y André Malraux, el cine registra la fugacidad de lo que acontece irrumpiendo en el orden de los hechos históricos. Aquello que acaece a veces genera espanto; es el momento en el que las premoniciones del acontecimiento se interrumpen para dar lugar al horror como escena estética y política. Según Godard, el cine sería culpable de no haber registrado la existencia de los campos de exterminio que, aunque sigue

siendo un punto de discusión en la filosofía contemporánea, podría al menos en principio decirse que representa una repetición histórica pero industrializada de los proyectos que plasmaron la razón instrumental moderna. Es desde este abismo que el cine se vio obturado por un freno a la potencialidad ontológica de registrar lo real.

Tal como las define David Oubiña, las *Histoire(s) du cinéma* son un “gran relato sobre el cine y la historia que pone a gravitar el campo de los estudios audiovisuales bajo una luz completamente nueva” (Oubiña, 2003: 13). Aunque incluya registros que van desde la ficción hasta el documental pasando por la autobiografía y el ensayo poético, la obra de Godard exige redefinir no sólo el vínculo entre historia y cine –como una variación de la relación arte / política–, sino que también obliga a repensar la figura del cineasta, es decir, la de quien ya no es el ilustrador de un guión como diría Jean-Claude Biette (2006: 14), sino que se asume como un “humanista que encuentra en el cine una dimensión utópica donde convergen el mundo, el pensamiento y la creación” (2006: 14). No hace falta tanto justificar la solidaridad entre la historia del cine y la historia del siglo XX, como problematizar el modo en que un relato cinematográfico puede plantear una versión de la historia con un método que comprende todas las formas de trabajo con la imagen y el sonido, esto es, la sobreimpresión, la alternancia de imágenes, las yuxtaposiciones extrañas, el montaje de atracciones, el montaje en continuidad, la edición a partir de encuadres y reencuadres, los fundidos, las cámaras lentas, aceleradas y fijas, entre otros recursos, que involucran los contrapuntos entre la banda de imagen y la banda sonora y ampliaciones permanentes del concepto de montaje.

El discurso de las *Histoire(s)* se organiza alrededor de la Segunda Guerra Mundial como una suerte de escena originaria, que marca catastróficamente todos los acontecimientos del siglo XX. En tanto punto arquimédico del vínculo entre las tecnologías de la guerra y los modos de representación y mostración, Godard revisa la relación entre cine y guerra. Para dar cuenta de las dos grandes guerras y el exterminio perpetrado por el nazismo, revisita *El tres de mayo de 1808 en Madrid*, terminado por Francisco Goya en 1814, las batallas de Paolo Ucello y *La esperanza* de Malraux. Construye la trama de las *Histoire(s)* sosteniendo de diversos modos que el cine es un medio que permite pensar –generando a partir de la superficie audiovisual una dimensión reflexiva más o menos sofisticada– a partir no tanto de los objetos representados como de los modos en que ellos se presentan. Es, entonces, la relación entre los elementos del espacio cinematográfico –comprendiendo el campo y el fuera de campo– la que determina el significado. Y es el montaje la operación privilegiada para producir este pensamiento. Godard contextualiza y desterritorializa cada aspecto de la historia del arte estableciendo yuxtaposiciones imposibles que revelan o construyen sentidos desconocidos.

Más allá del *dictum* adorniano², las *Histoire(s)* sostienen que hay cine después de Auschwitz. Godard propone que ese cine puede y debe hacerse en una exclusiva primera persona que toma la forma de la voz en *off* cansina que guía el relato. Sin embargo, la enunciación se plasma en la selección y combinación de fragmentos y en todas las operaciones con el montaje. Las pinturas, imágenes de archivo y fotogramas fílmicos se convierten en la materia a partir de la cual se construye el ensamblaje, a veces más esquemático y obvio, a veces más sofisticado y críptico. No hay imagen que no esté intervenida o descontextualizada, o que no se vea afectada trágicamente por la sucesión de la que forma parte. Lo que se consigue es, al menos en principio, un abordaje irreverente de la tradición, la historia y la historia del arte.

A través del montaje, Godard encuentra su mecánica de escritura cinematográfico-historiadora. Como la noción de *caméra-stylo* de Alexander Astruc que, en 1948³, anticipa la política de los autores de *Cahiers du cinéma*, Godard traza un camino de conocimiento de la historia del cine que se convierte en una vía para reencontrarse a sí mismo como artista. El rótulo *Histoire(s) du cinéma* remite a una suerte de psicoanálisis del cine que es al mismo tiempo una introspección artística profunda. A partir de una deliberada profanación, Godard multiplica sus posibilidades de intervención: aparece, se oculta, habla, actúa, lee,

2. El *dictum* “Luego de lo que pasó en el campo de Auschwitz es cosa bárbara escribir un poema” sigue siendo un punto de partida importante para abordar la problemática de la representación de acontecimientos como la *Solución Final*.

3. Originalmente publicado en *L'Écran Français*, Nº 144, 30 de marzo de 1948. “La ‘caméra-stylo’ es un breve texto que funciona como una suerte de ajuste de cuentas de la crítica francesa con la polémica sobre si el cine tenía posibilidades efectivas de convertirse en un arte. En este sentido, Astruc propone que si bien, “hasta ahora el cine sólo ha sido un espectáculo”, es con la tecnología de los años 1940, es decir con “el desarrollo del 16 mm y de la televisión, se acerca el día en que cada cual tendrá en su casa unos aparatos de proyección e irá a alquilar al librero de la esquina unos films escritos sobre cualquier tema y sobre cualquier forma, tanto crítica literaria o novela como ensayo sobre las matemáticas, historia, divulgación, etc.” Astruc pretende poner en evidencia una suerte de parangón entre el desarrollo de una tecnología y la evolución del lenguaje cinematográfico y sus posibilidades para “expresar cualquier sector del pensamiento”. El texto está disponible en http://www.zemos98.org/mediateca/index.php?title=Cam%C3%A9ra-Stylo_-_Alexander_Astruc. Consultado: 22 de julio de 2012.

4. Es posible mencionar algunos lugares de la historia del cine sobre los que Godard vuelve recurrentemente. En primer lugar, los versos de Aragón "Au biseau des baisers..." que aparecen en el 3a que vienen desde *Sin Aliento (À bout de souffle, Jean-Luc Godard, 1960)*, el primer largometraje del realizador. El uso de ciertas imágenes que ya destacaba en sus críticas de los años 1950 cuando era crítico de *Cahiers du cinema*, como la de Henry Fonda preso en *El hombre equivocado (The Wrong Man, Alfred Hitchcock, 1956)* en el 4a o la repetida imagen del encuentro entre Debbie y Ethan en *Más corazón que odio (The Searchers, John Ford, 1956)*. Algo similar pasa con la música con el uso recurrente de los cuartetos de Beethoven en el 1a que ya aparecían en su film *Una mujer casada (Une femme mariée: Suite de fragments d'un film tourné en 1964, 1964)* y también en *Carmen, pasión y muerte (Prénom Carmen, 1983)*.
5. Godard hace algo similar en gran parte de su obra. Ya lo hacía, por ejemplo, en *Ícá et ailleurs (1976)*. Se trata de un documental sobre la causa palestina en el cual, tal como lo señala Jorge La Ferla, "se utilizaron la tecnología del video y la imagen televisiva de una manera crítica, en un sentido metalingüístico" (La Ferla, 2003, p. 52). En este film, la tecnología electrónica es el principal soporte del comentario en primera persona con el fin de problematizar el rol del documentalista europeo y el vínculo con su propio trabajo y su ética profesional y artística frente a determinados sucesos históricos.

corta, pega y alterna. La inestabilidad que consigue se vincula, de algún modo, a la "s" del título *–Histoire(s)–* sobre la que insiste en diversos tramos de la serie. La imposibilidad de asir el significado claramente redunda en la dispersión propia del pensamiento que se combina con la repetición, y funciona no sólo como un subrayado semántico, sino sobre todo como operación propiamente cinematográfica⁴.

La falta de una linealidad lógica se convierte en la mecánica narrativa caracterizada por la irrupción, la cita y el montaje. Estas operaciones propias del planteo historiográfico benjaminiano se ven homologadas en la lógica audiovisual que se construye por múltiples capas⁵. A través de estas operaciones para construir el tiempo y el sentido histórico, Godard quiebra con una concepción lineal de la historia, proponiendo una suerte de mosaico fragmentario a partir de la manipulación de la imagen, el montaje de heterogeneidades y el intento deliberado de volver a contar la historia partiendo de los trazos que se pierden en las historizaciones hegemónicas. Esto es posible, en parte, por una mirada que concibe que las distintas esferas del arte no son compartimentos estancos y, en especial, por una consideración sobre el cine como lenguaje impuro "contaminado, dialógico, 'sucio' de todos los sistemas estéticos" (Grüner, 2003: 80).

En relación con el montaje como la operación historiadora de Godard, Eduardo Grüner explica que el cine es el "arte del 'fragmento' por excelencia, arte del recortar y pegar, del circunscribir y ordenar el angustiante caos de la infinitud de la materia" (2003: 87). Godard construye un entramado cinematográfico que conlleva múltiples capas significantes y obliga a pensar una temporalidad compleja. Cada imagen presentiza todas las otras imágenes, todas están permanentemente presentes configurando una realidad propia del cine, o mejor, impropia. Las *Histoire(s)* exponen un dispositivo a partir del cual pensar la historia, el lenguaje posible para referirla y un metalenguaje propicio para repensar las figuras del historiador y el cineasta.

Entre el *analogon* y el simulacro, Godard configura una trama en la que, alrededor del acontecimiento del exterminio, contar la historia es un problema de lenguaje, del soporte adecuado para narrar la catástrofe. En muchas ocasiones, ese lenguaje lo constituye la plástica y el modo en que el cineasta se apropia de la historia de la pintura. *Las meninas* (1656) de Diego Velázquez, entre muchas otras obras, por ejemplo, cumple la función de afirmar un fragmento de mundo histórico del siglo XVII, pero, posiblemente, Godard sepa también que es la imagen con cuya referencia Michel Foucault abre *Las palabras y las cosas* (1966) para pensar la relación entre la visibilidad y la invisibilidad. La imagen de *Las meninas* muestra el cruce con aquello que no es visible en la obra para el espectador centrado que coincide con la perspectiva exacta ideológicamente modulada y típicamente renacentista. En el cuadro de Velázquez, los planos de visibilidad y lectura se multiplican como ocurre en las *Histoire(s)*, dependiendo de hasta qué punto el espectador ideal coincide o no con el espectador real. Este juego de virtualidades –entre lo ideal y lo real– es lo más cinematográfico de las *Histoire(s)* y lo más vanguardista de *Las meninas*.

Las *Histoire(s)* proponen una dialéctica entre recuerdo y olvido a partir de la cual Godard establece el vínculo que ve entre el cine y la historia. En el último capítulo, se lee una cita de Péguy: "quien quiere recordar debe confiarse al olvido a riesgo del olvido absoluto y ese bello azar que deviene el recuerdo". Es desde esta dinámica entre olvido y memoria que puede decirse que se regula el montaje de las *Histoire(s)*. El montaje implica selección, organización en capítulos y un sentido histórico-artístico que se configura a partir de estas operaciones.

Una de las voces varias veces citadas en la obra godardiana es la de Blanchot, de quien puede recuperarse una suerte de definición del olvido no como vacío, sino como mecanismo esencial de la memoria: "El olvido no es nada más que las cosas olvidadas y, sin embargo, por un poder de olvidar que nos rebasa y las rebasa en mucho, nos deja en relación con lo que olvidamos". Precisamente, un tramo de las *Histoire(s)* puede ilustrar esta idea: en el capítulo 3b aparecen mezcladas las imágenes de *Alphaville, un mundo alucinante (Alph-*

ville, Jean-Luc Godard, 1965) con las de *Las tres luces* (*Der Müde Tod*, Fritz Lang, 1921). *Alphaville* se desarrollaba en un futuro presidido por una inteligencia electrónica con una memoria total a la que se enfrenta el detective Lemmy Caution, cuya arma es el libro de Paul Éluard, *Capitale de la douleur*, publicado en 1926 (año de estreno del film futurista de Lang, *Metrópolis*). *Las tres luces*, por su parte, propone una suerte de limbo expresionista y la urgencia de la protagonista por arrancar unas almas a la muerte. Entre ambos films se pueden establecer diversas asociaciones. Una de ellas conduce a pensar en el intento godardiano de salvar unos recuerdos de la indiferencia –de las historias de cine hegemónicas y cronológicas– y rescatarlos gracias a la poesía para resistir a la aniquilación del presente. En efecto, podría agregarse que, con esta superposición, Godard no acentúa tanto su relectura de los géneros clásicos a través de su película, sino que subraya una herencia del cine de la República de Weimar en la oscuridad de su película distópica de 1965. Sus imágenes y las de Lang se unen en una sobreimpresión configurando un único recuerdo cinematográfico pero con distintos estratos de la misma materialidad.



Alphaville (Jean-Luc Godard, 1965)
Fuente: <http://flickr.com/>
Lic.: Creative Commons

El montaje como operación histórico-cinematográfica

El montaje es para Godard lo que “metamorfosea el azar con el destino”⁶. En las *Histoire(s)*, el montaje es la principal operación creativa. En cuanto mecanismo narrativo en un sentido amplio está en y proviene de otras artes, pero para Godard es lo específico del cine, lo que lo diferencia de la pintura o la novela:

[El cine] buscaba el montaje... eso se puede mostrar con sus propios elementos. Griffith, al inventar el primer plano, no buscaba acercarse a una actriz, como dice la leyenda. Buscaba un acercamiento a alguna cosa que estaba más lejos. Eisenstein ha encontrado el ángulo, ves sus películas más conocidas, las famosas imágenes de los tres leones... hacen un efecto de montaje. (Godard, 1998: 164)

6. Esta expresión puede rastrearse en el artículo “Défense et illustration du découpage classique” en *Cahiers du cinéma* n° 15, septiembre de 1952, que fue recogido en Godard, *Jean-Luc, Godard par Jean-Luc Godard*, Tomo 1, 1998, pp. 80-84.

Desde el comienzo de las *Histoire(s)*, a través del ruido de los rollos al rebobinarse o mostrando la operación de cortar y pegar fotogramas, aparece exhibido el mecanismo del montaje. Como uno de los primeros cineastas que comprendió su importancia, Dziga Vertov aparece en la referencia a *El hombre de la cámara* (*Celovek s kinoaparatom*, 1929), film en el que aparecía a su vez la montajista realizando el ensamble de la misma película. Este gesto autorreflexivo estaba ya desde el subtítulo del film que era “Extracto del diario de un operador” y que Godard reactualiza en su propia “historia del cine”. Las *Histoire(s)* podrían leerse como fragmentos de un diario de la propia memoria cinematográfica de Godard, que es, al mismo tiempo, una reflexión sobre su vínculo con el siglo XX. Es en este sentido que puede concebirse como una matriz para pensar la relación entre el cine y la historia, sobre la que Gilles Deleuze se refiere en los siguientes términos:

Lo que cuenta es el ‘intersticio’ entre imágenes. La fuerza de Godard no está sólo en utilizar este modo de construcción a lo largo de toda su obra, sino en convertirlo en un método sobre el cual el cine, al mismo tiempo que lo utiliza debe interrogarse. 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, no cualquiera, sino 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, 1993: 239-241)

Deleuze identifica como mecánica histórico-cinematográfica la de instalar la idea en el intervalo entre dos imágenes. Siguiendo esta posibilidad, Godard configura una lógica atra-

vesada por un cierto sentido histórico que no es lineal sino conceptual, que se configura, precisamente, en el modo en que *entre* los fragmentos surge el vínculo con la Historia.

El intersticio entre dos conceptos es central, pues es también el espacio virtual que se abre a la contraposición, que da lugar a que se piense algo nuevo frente a la provocación de dos imágenes que se unen cuando, aparentemente, no tienen nada en común. Deleuze lo explicita claramente: “Lo importante en Godard no es el 2 ni el 3, ni cualquier otro número, lo que importa es la conjunción ‘y’” (Deleuze, 1999: 72). En las *Histoire(s)*, el cine está entre las cosas, no en las cosas mismas, ni siquiera en las imágenes precisas, sino que está *entre* las personas y *entre* la pantalla y las cosas.

Godard funciona como un arqueólogo que revisa las distintas capas superpuestas que constituyen el territorio del cine. Lo hace de forma explícita con su propuesta de montaje que lleva al límite la teoría del intervalo. No se produce un choque o contraste entre A y B, sino entre múltiples elementos a la vez, visuales y sonoros. No intenta *decir* directamente —más allá del recurso que se usara para tal fin, fuese la voz, los carteles o el montaje intelectual—, sino que intenta hacer que el espectador produzca el concepto y no que pueda aprehenderlo en una mirada simple a la pantalla. Con esta premisa, construye también la audiencia de las *Histoire(s)* y configura uno de los emblemas de la serie, que cierra el capítulo 3a, *La moneda de lo absoluto*: “Un pensamiento que forma / una forma que piensa”.

La creación de armonías y disonancias a través del montaje, hace pensar en la metáfora del mago y el cirujano que propone Benjamin en *La obra de arte en la época de su reproducibilidad técnica* (1936): “Mago y cirujano se comportan uno respecto del otro como el pintor y el cámara. El primero observa en su trabajo una distancia natural para su dato; el cámara por el contrario se adentra hondo en la textura de los datos” (Benjamin, 1987: 25). Este adentrarse en la textura se vincula a múltiples operaciones de montaje, entre las cuales se destaca la sobreimpresión. Dos capítulos son claros ejemplos respecto del intento de producir imágenes conceptuales en el espectador: en el 3b, *Una ola nueva*, se une la imagen de la Bella en el pasillo del palacio de la Bestia con las del corredor de los Uffizi en *Paisà* (Roberto Rossellini, 1946); en el 1a, *Todas las historias*, por su parte, Gelsomina —interpretada por Giulietta Masina en *La strada* de Federico Fellini (1954)— contempla atónita la caída de Edmund, el niño protagonista que termina suicidándose frente al horror de posguerra y la corrupción que lo rodea en *Alemania año cero* (*Germania anno zero*, Roberto Rossellini, 1948).

El montaje es, además, el que imprime el ritmo a las *Histoire(s)* a través del tratamiento de la duración. La dilatación de las imágenes que usa Godard parece partir del deseo de convertir en imagen plástica el pensamiento sobre lo figurativo. Algo similar ocurre con las repeticiones y el uso de los negros como pausas narrativas. Tal como lo señala Agamben, son los principios básicos de la poesía y su función en las *Histoire(s)* es, indudablemente, la de crear el ritmo y la tonalidad que Godard busca de forma incansable para su ensayo cinematográfico⁷. Los silencios y las repeticiones dan una sensación musical que corrobora el carácter impuro del cine. Los negros funcionan como cesuras que organizan sintácticamente el relato y las repeticiones refuerzan determinados motivos o configuran una trama de variaciones que disemina el sentido indefinidamente al yuxtaponer una frase de Beethoven con una de Platón o de Raymond Chandler.

Al pensar la tarea del cineasta como un historiador, es inevitable evocar el *Libro de los Pasajes* de Benjamin, donde se afirma claramente que el “trabajo tiene que desarrollar el arte de citar sin comillas hasta el máximo nivel. Su teoría está íntimamente relacionada con la del montaje” (Benjamin, 2007: 460). En algún sentido, existe cierto paralelismo entre las *Histoire(s)* y el trabajo benjaminiano sobre los pasajes parisinos, pues en ambos casos se trata de rescatar del olvido las ruinas de un mundo que desaparece (un arte que se extingue, un siglo que se diluye). En ninguna de las dos obras se eligen los sucesos vencedores,

7. Esto aparece en la contribución de Agamben a las mesas redondas del Festival de Locarno de 1995, recogida entre otras intervenciones en “Face au cinéma et à l’histoire”, *Le Monde*, 6 de octubre de 1995.

sino que el entramado se rige por las historias secundarias y las anécdotas: “Lo que para otros son desviaciones, para mí son los datos que determinan mi rumbo” (2007: 459), propone Benjamin. Ambos trabajos se entranan a partir de la cita sistemática: “Método de trabajo: montaje. No tengo nada que decir. Sólo que mostrar” (2007: 462).

Jacques Rancière es taxativo al referirse a la idea y el mecanismo godardianos: “*Histoire(s) du cinéma*: el título de doble sentido y extensión variable de la obra de Godard resume con exactitud el complejo dispositivo artístico con el que se presenta una tesis que cabría resumir así: la historia del cine es la de una cita frustrada con la historia del siglo” (Rancière, 2005: 197). Esta tesis evidencia que el montaje como operación histórico-cinematográfica logra que Godard haga la película que a la historia del cine le faltó hacer sobre la historia del siglo.

En la concepción godardiana de la relación entre cine e historia, la figura de Alfred Hitchcock tiene una función central, pues, más allá de su importancia en la historia del cine, está hecha de imágenes cuyo poder de transmisión excede las historias en las que se ven ensambladas. Es el caso, por ejemplo, de la recurrente imagen en las *Histoire(s)* de Cary Grant con el vaso de leche en *La sospecha* (*Suspicion*, 1941), que no necesariamente conduce al vínculo que el protagonista masculino establecía con Joan Fontaine y el modo en que ésta pensaba que su marido conspiraba contra ella. O también la imagen de la caída de las botellas de Pommard en *Notorious* (1946). Para Rancière, Godard disocia lo indisoluble, pues la tensión dramática que generan las botellas de Pommard en la escena del film de Hitchcock no se vincula con alguna propiedad intrínseca ni de la actuación, ni de las botellas, sino con que su efecto se pierde si no se tiene en mente que esas botellas contienen el uranio que buscan los personajes de Ingrid Bergman y Cary Grant. No obstante, aun asumiendo que es la situación la que dota a los objetos de importancia, es posible decir que la disociación de lo indisoluble que hace Godard configura nuevos sentidos a partir de la descontextualización. Así, *Notorious* ya no habla de los mecanismos de resistencia durante el nazismo —se trata de un film de 1946 en el que Claude Rains interpretaba a un SS—, sino del modo en que el cine debe reescribir la historia del siglo XX y su propia historia.

Godard no contrapone argumentos, sino imágenes. De modo que, en apoyo de este discurso, el film nos presenta otras imágenes elaboradas a partir de las imágenes de Hitchcock: el vaso de leche, las llaves, las gafas o las botellas de vino aparecen, separadas por negros, como otros tantos íconos, otros tantos rostros de objetos, semejantes a esas manzanas de Cézanne oportunamente evocadas por el comentario: otros tantos testimonios de un (re) nacimiento de todas las cosas a la luz de la presencia pictórica. (Rancière, 2005: 199)

Las imágenes de estas películas son unidades que participan de una “orquestación de las hipótesis y de una manipulación de los afectos” (Rancière, 2005: 201). Godard satura el plano con la voz de Hitchcock que habla de la manipulación de los afectos del espectador y con su propia voz que dobla o sustituye las imágenes. Con este gesto, consigue el efecto contrario al hitchcockiano, pues la atención se sale del vaso de le leche para unirse al flujo de imágenes que van a producir otra afirmación sobre los afectos y la manipulación de las emociones. Por eso, afirma Rancière, “no basta con separar las imágenes de su contexto narrativo y empalmarlas de nuevo, ya que, por lo común, la segmentación y el *collage* producen el efecto contrario” (2005: 201). Godard lo sabe bien, por eso el montaje que realiza carga afectivamente las imágenes y temporalmente las secuencias que, a su vez encadenadas entre sí, configuran un sentido sobre la historia y el cine. Este es el modo en que Godard interrumpe el *continuum* creando otra no-linealidad construida por unidades no abiertas causalmente, pero unidas por una solidaridad que no es argumental, sino visual y afectiva. Rancière denomina a estas unidades *acontecimientos-mundo*, coexistentes con una infinidad de otros *acontecimientos-mundo* de todas las demás películas y otras ilustraciones del siglo.

El *collage* textual es el método godardiano que construye un espectador erudito capaz de identificar en el cine una “enciclopedia de esos gestos esenciales” como cuando la voz de Alain

Cuny comenta las páginas de Élie Faure dedicadas a Rembrandt en su *Histoire de l'art*. Rancière recupera el fragmento a fin de equiparar el *collage* textual con el *collage* visual y poner en evidencia el modo en que Godard reivindica para el cine una herencia de la tradición pictórica como la de Rembrandt. El fragmento de Faure se puede pensar cinematográficamente:

De la tranquilidad a la inquietud, del registro amoroso en los inicios a la forma dubitativa pero esencial del final, una misma fuerza central ha gobernado el cine. Podemos ir la siguiendo desde dentro, de forma en forma, con la sombra y el rayo que acechan iluminando lo uno, ocultando lo otro, desvelando un hombro, un rostro, un dedo alzado, una ventana abierta, una frente, un bebé en un pesebre. Lo que sale a la luz es el eco de lo que la noche sumerge. Lo que la noche sumerge prolonga en lo invisible lo que sale a la luz. El pensamiento, la mirada, la palabra, la acción relacionan esa frente, ese ojo, esa boca, esa mano con los volúmenes casi imperceptibles en la sombra de las cabezas y los cuerpos inclinados alrededor de un nacimiento, una agonía o una muerte [...] un faro de automóvil, un rostro dormido, unas tinieblas que se animan, unos seres inclinados sobre una cuna que acumula toda la luz, un fusilado contra una pared sucia, un camino enfangado a orillas del mar, un rincón callejero, un cielo oscuro, un rayo sobre una pradera, el empuje del viento descubierto en una nube que vuela. Sólo son trazos negros cruzados sobre un lienzo claro y las tragedias del espacio y la vida retuercen la pantalla con sus fuegos [...]. Está presente cuando envejece, cuando su rostro se agrieta y cuando sus manos resacas nos dicen que no siente resentimiento por las heridas de su existencia [...]. (Rancière, 2005: 203)

Desde el siglo XIX, Rembrandt ha sido la encarnación de una nueva pintura. Rancière enfatiza el hecho de que su obra quebrara con una jerarquía establecida de temas y con la división entre géneros correspondientes a la alta pintura y la pintura popular. Rembrandt fue el “héroe, pues, de una nueva ‘pintura de historia’” (Rancière, 2005: 204), menos interesada en la realeza y sus conquistas que en los gestos y el acontecer humanos. Es precisamente este gesto el que parece interesar a Godard, que ilustra la lectura de Faure con monstruos cinematográficos, combinando a *Nosferatu* (*Nosferatu, eine Symphonie des Grauens*, 1922), *El fantasma de la ópera* (*The Phantom of the Opera*, 1925), *Fausto* (*Faust*, 1926), *Metrópolis* (1926) y *La sombra de Frankenstein* (*The son of Frankenstein*, 1939). Todas imágenes que poblaron tanto la literatura del siglo XIX como la República de Weimar y el Hollywood de los años 1930 (para reaparecer en los años 1950 y 1960 en Inglaterra), haciendo que las formas se asocien y expresen en una suerte de co-pertenencia que, según Rancière, se llama *historia*.

Con esta operación de sustitución y desplazamiento (de los monstruos del cine a los monstruos de la pintura, de la fantasmagoría de la ficción al cuerpo), Godard convierte a las imágenes en gestos de la vida. Rancière los llama “imágenes-operaciones” de los narradores del cine que pueden convertirse en los iconos fenomenológicos del nacimiento de los seres a la presencia “porque las imágenes de la era de la historia, las imágenes del régimen estético del arte, confieren a la operación sus propiedades metamórficas” (2005: 205). Hay aquí una conmutabilidad no sólo entre las imágenes del arte y las escenas de la vida, sino también una posibilidad de intercambio absoluto entre las imágenes de las artes “bellas” y el cine como arte de la impureza y el montaje.

En las *Histoire(s)*, cada registro articula su propio régimen en el que cada elemento es una imagen (visual, sonora) capaz de combinar su materialidad con la esfera simbólica a la que quiere reducirse o de la que quiere rehuir. Este es el mecanismo historiador de Godard, en el que el montaje arma y desarma la historia, a partir del cual se produce una suerte de “reserva” indiscifrable de historia, pero que intenta a pesar de todo seguir pronunciándose con alguna verdad sobre ella. Rancière lo piensa como una poética para la que “toda frase y toda imagen es un elemento susceptible de asociarse con cualquier otro a fin de decir la verdad sobre un siglo de historia y un siglo de cine, transformando, si es necesario, la naturaleza y significación de estos” (2005: 206).

La poética histórica de las *Histoire(s)* se articula sobre la frustración de haber sido impotente frente a la catástrofe del exterminio, que suele verse en conformidad con la potencia adquirida por la industria hollywoodense de esos mismos años. Las *Histoire(s)* demuestran que no hay teleología posible a partir de este fracaso y que al cine sólo le queda mostrar la trama de la contingencia cuando se hace evidente que no pudo mostrar la industrialización de la muerte. Variando la frase de Adorno, Rancière propone que el cine no es culpable por querer hacer arte después de Auschwitz, sino por no haber estado presente y no haber mostrado lo que el hombre hacía con el proyecto de la modernidad. Godard intentó saldar algunas de estas deudas del cine con la historia y, si bien su mirada retrospectiva no logra que ni *La regla del juego* (*La règle du jeu*, Jean Renoir, 1939) o *La gran ilusión* (*La grande illusion*, 1937) o *El gran dictador* (*The Great Dictator*, Chales Chaplin, 1940) prefiguren los campos de concentración y exterminio durante el nazismo, sí logran poner de manifiesto el potencial historiador y anticipador que tienen retrospectivamente.

Podría mencionarse un ejemplo perfecto de esta comunidad de imágenes que refuerzan la ligazón ineludible entre el cine y la historia del siglo XX: la secuencia conformada por la fotografía del niño judío del gueto de Varsovia que levanta los brazos en plena rendición y las sombras expresionistas de un film de la época de Weimar. Esta superposición de por sí simbólica entre el horror de la guerra y las sombras monstruosas que poblaron el cine alemán de la primera posguerra, se ve intervenida de una manera mucho más enigmática, pues en la imagen del niño de los brazos levantados se sobreimprime el cuerpo de una joven mujer que desciende la escalera, cuya vela consigue una sombra recortada sobre la pared, mientras que Nosferatu se aparece en la sala de un espectáculo. Posiblemente, este juego de superposiciones intente hacer hincapié sobre la función del cine en la narración y los modos de narrar, pero también en la espectacularización de la historia. A priori no parece haber mayor relación entre el claroscuro de Weimar y el exterminio. Sin embargo, el régimen estético del arte para Rancière –constituido, esencialmente, por el montaje moderno y ciertas consideraciones sobre la posibilidad e imposibilidad– se caracteriza por la sustitución y el desplazamiento, que, en esta breve secuencia, Godard logra a través de la mezcla de materialidades distintas que permiten plantear una lógica histórica:

La historia era aquel ‘ensamblaje de acciones’ que, desde Aristóteles, definía la racionalidad del poema. Esta medida antigua del poema según un esquema de causalidad ideal –el encadenamiento por la necesidad o la verosimilitud– era también una cierta forma de inteligibilidad de las acciones humanas. Era ella quien instituía una comunidad entre ‘los signos’ y ‘nosotros’; combinación de elementos según unas reglas generales y comunidad entre la inteligencia productora de esas combinaciones y las sensibilidades convocadas a experimentar en ellas un placer. [...] Esta subordinación de la ‘imagen’ al ‘texto’ en el pensamiento del poema fundaba también la correspondencia de las artes bajo su legislación. (Rancière, 2011: 58)

En este fragmento, se vuelve evidente que Rancière considera que la historia del cine que configura Godard es la de una *potencia* de hacer historia. Para pensar el modo en que el montaje funciona como operación historiadora, toma dos términos –montaje dialéctico y montaje simbólico– de forma conceptual, es decir, sin atenerse a una particular doctrina de estética cinematográfica. “La manera dialéctica aplica la potencia caótica a la creación de pequeñas maquinarias de lo heterogéneo. Fragmentando continuos y alejando términos que se llaman entre sí, o a la inversa, acercando heterogéneos y asociando incompatibles, la dialéctica crea choques” (Rancière, 2011: 72). Éstos se convierten en unidades y efectos de unidades en la lógica histórica que plantea Godard. El encuentro de los incompatibles constituye una comunidad nueva, que impone “otra medida, e impone la realidad absoluta del deseo y el sueño” (2011: 73). La frase-imagen resultante conlleva la potencia del conflicto y a éste subyace la potencialidad política de la afirmación, muy problemática para el espectador desprevenido.

La imagen simbolista, por su parte, en realidad también pone en relación los heterogéneos y configura dispositivos de afirmación, pero la lógica de ensamblaje intenta conseguir una familiaridad ocasional, dando cuenta de una co-pertenencia en la que “los heterogéneos

están imbricados en un mismo tejido esencial, siempre susceptibles de ensamblarse, en consecuencia, bajo la fraternidad de una metáfora nueva” (Rancière, 2011: 74). Rancière caracteriza a la raíz de este ensamblaje con una forma de misterio, en tanto categoría estética mallarmeana, retomada explícitamente por Godard: “El misterio es una pequeña máquina de teatro que fabrica analogía” (Rancière, 2011: 74). Se trata de una puesta en escena de lo común, que se vuelve la medida de lo inconmensurable que encierra una imagen. Es así que la frase-imagen queda tensionada entre la dialéctica del choque y la dialéctica de la analogía configurando un entramado que produce afirmaciones concretas y un sentido histórico determinado. Entre ambos polos, se constituye la imagen “justa” godardiana que es, en definitiva, una imagen entre el pasado y el futuro, entre el modo en que ambos se apoyan y transforman el presente artístico del realizador y su mirada sobre la historia. Así, el realizador cinematográfico liga lo desligado y convierte a la imagen cinematográfica en un soporte apropiado –tal vez incluso privilegiado– para pronunciarse sobre el sentido histórico, esto es, el vínculo entre pasado, presente y futuro. La Historia se yergue en el espacio intermedio entre el choque y la co-pertenencia. A esto se refiere Rancière cuando señala que “la Historia puede ser en efecto dos cosas contradictorias”, es decir, “la línea discontinua de los choques reveladores o el continuo de la co-presencia” (2011: 76).

Repolitización, imagen profana y shock

A través de la noción de “imagen profana” y el *shock*, Benjamin repiensa la esfera de lo artístico para repolitizarla. Se trata de dos figuras que desarrolla a partir de sus abordajes del surrealismo y la obra de Baudelaire. En *Vague de rêves* de Luis Aragon (1924), Benjamin ve un catálogo de personajes que pone en evidencia “la tensión original de la sociedad secreta [que] tiene que explotar en la lucha objetiva, profana por el poder y el dominio, o de lo contrario se transformará y se desmoronará como manifestación pública” (Benjamin, 1999: 45). Benjamin pensaba que “la vida parecía que sólo merecía la pena vivirse, cuando el umbral entre la vigilia y el sueño quedaba desbordado por el paso de imágenes que se agitan en masa; el lenguaje era sólo lenguaje, si el sonido y la imagen se interpenetraban con una exactitud automática, tan felizmente que ya no quedaba ningún resquicio para el grosor del ‘sentido’” (1999: 45). El sueño aparece de la mano de la ebriedad como una iluminación profana, “una iluminación de inspiración materialista que hace explotar las poderosas fuerzas ocultas que se hallan sumidas en los objetos” (Galende, 2011: 195). Las imágenes profanas irrumpen en el relato historicista que cree ver en el pasado un objeto delimitado por un presente supuestamente autónomo, hacen del objeto del pasado que es, en realidad, anacrónico, un objeto contra el que choca violentamente la actualidad. Esto es lo político para Benjamin, es decir, una disrupción en el orden, una interrupción y no una estrategia reconstructiva. La destrucción que Benjamin ve en el surrealismo es la de la irrupción del objeto anacrónico que se libera del tiempo y habilita un instante de percepción nuevo, no obturado por una narrativa dominante. Como explica Federico Galende, la alianza entre “arte” y “técnica” que propone Benjamin le permite hacer estallar tanto el mundo carcelario del interior burgués como el mundo del progreso, por lo que se produce una “vivificación” del pasado que se actualiza en el cine.

Benjamin destaca las modificaciones producidas por el cine en el aparato perceptivo. La mirada contemplativa de antes es ahora una mirada dispersa y distraída. Ve en el cine una capacidad de la masa para sumergirse en sí misma, separándose del recogimiento de la expectación anterior del arte y proyectándose sobre la dispersión. Por eso la politización del arte implica que el cine se vuelve consciente de que la técnica disipa el cuerpo de la masa volviéndolo poco homogéneo y problemático. Por eso también la politización del arte conlleva la interrupción de todo programa concientizador, pues en el planteo benjaminiano lo verdaderamente fascista es el trabajo del arte al servicio de la consciencia de la masa. Politización, destrucción e interrupción se encadenan para hacer efectivo un despertar del hombre y volver imposible la apropiación de su consciencia y la masificación de su expectación artística.

El principio de construcción de la historia es, tanto para Benjamin como para Godard, el montaje de heterogéneos, que posibilita una auténtica (re)construcción del sentido a partir de analogías y yuxtaposiciones abusivas desde una mirada convencional. Es a la luz de esta premisa que es posible pensar las *Histoire(s) du cinéma* de Godard con herramientas y atención similares con las que enfrentar el *Libro de los Pasajes* (1927-1940) o las tesis de Sobre el concepto de historia (1940).

Las *Histoire(s)* comienzan con la voz en *off* de Godard que dice “no cambiar nada para que todo sea diferente”. A simple vista, podría parecer una variación del gatopardismo, inmortalizado en *El gatopardo* (*Il gatopardo*, Lucchino Visconti, 1963), “si queremos que todo siga como está, es necesario que todo cambie”. Sin embargo, puede ser también la versión de un aforismo de Robert Bresson⁸, que supone una declaración de principios: la historia puede no cambiar, pero el cine no sólo *puede* arrojar una mirada diferente sobre las cosas, sino que *debe* hacerlo.

8. El original es: "Sin cambiar nada, que todo sea diferente" (Bresson, 1997: 102).

Para abordar la cuestión del montaje desde la perspectiva benjaminiana, hay que remitirse especialmente a los textos de los últimos diez años de la vida del autor. Algunas notas fundamentales de la relación entre historia, imagen e irrupción es posible encontrarlas en un texto de 1931, *El carácter destructivo*. Allí, Benjamin dice que el carácter destructivo “es joven y alegre” porque “destruir rejuvenece, ya que aparta del camino las huellas de la edad; y alegre, puesto que para el que destruye dar de lado significa una reducción perfecta, una erradicación incluso de la situación en que se encuentra” (Benjamin, 1987: 159). Esto es central a la hora de pensar la tarea del historiador y el artista, que intentan deliberadamente no reproducir la cronología y la linealidad porque “el carácter destructivo tiene la consciencia del hombre histórico, cuyo sentimiento fundamental es una desconianza invencible respecto del curso de las cosas” (1987: 159). Esto conlleva una tarea que no se preocupa más que por “hacer[r] escombros de lo existente, y no por los escombros mismos, sino por el camino que pasa a través de ellos” (1987: 159). Hay en Benjamin un intento evidente de arremeter contra lo aceptado, contra una tradición afirmada en el conformismo. Por eso “ve nada duradero” y “caminos por todas partes”. Benjamin sabe reconocer el carácter destructivo del tiempo presente. Según Forster, el carácter destructivo “es una figura del paisaje contemporáneo, figura del estallido y de la crisis, de las búsquedas y las encrucijadas; su desplazamiento destructivo lleva la marca del nihilismo, por eso su presencia es una señal cargada de peligro” (Forster, 1991: 41). Esta es la crítica en su potencia transformadora de la realidad y la historia. Esta pugna es una confrontación entre *continuum* y destrucción en la que el ángel de la historia, la discontinuidad, salta sobre la duración. En este sentido, pensar el problema de la representación de la historia en clave benjaminiana implica preguntarse por lo terrible de la vida que no está en los sobresaltos que la interrumpen, sino en el curso que toma.

Tomando la figura benjaminiana del ángel es posible pensar que no es que trasciende el *continuum*, sino que lo exhibe como catastrófico. Siguiendo las consideraciones de Galende, podría pensarse a la catástrofe no como el “cuchillo que intercepta la representación de la historia”, sino en tanto la representación histórica de la vida y su continuidad: “Es común asociar la catástrofe a aquello que impone un antes y un después al modo que tenía el hombre de representarse a sí mismo, pero en realidad podría ser pensada como todo lo contrario: como el triste riel sobre el que la vida se complace en rodar sin exabruptos” (Galende, 2011: 52). En este sentido, la destrucción de los eslabones del tiempo demónico –que en textos posteriores llama “tiempo homogéneo y vacío”– encuentra la salida en sacudir el *continuum*, como hace el ángel. Con esta acción de “sacudir” se puede identificar la “débil fuerza mesiánica” que aparece en las *Tesis de Sobre el concepto de historia*, que no se rige por la necesidad, sino que hace del pasado una imagen no-plena, abierta, no-suturada ni consumada, que exige ser atendida en el presente. Esta es precisamente la consideración sobre la irrupción y la construcción de un sentido histórico no-teleológico y guiado por el deseo y la apropiación de la historia,

que es posible pensar como matriz para las *Histoire(s)*, en tanto principio metodológico del trabajo poético con la historia que allí se opera. El cineasta destruye la historia del cine hegemónica y construye otra para revisar el siglo que le tocó vivir.

En *El carácter destructivo*, queda claro que la destrucción es un tipo singular de carácter o, más aún, es el carácter mismo en tanto que se manifiesta. Con esta misma lógica, es necesario pensar la historia benjaminiana, que “hace sitio” o “despeja”.

Hacer sitio’ es el modo que tiene el carácter destructivo de poner durante un instante la historia ante su ‘cielo despejado’ señalando de paso el giro que da Benjamin a la idea misma de revolución: no es el cielo lo que el progreso nos conducirá un día a ‘tomar por asalto’, sino el progreso el que siempre podrá ser asaltado por el cielo. (Benjamin, 1987: 66)

Al recordar la Tesis VI (“articular históricamente el pasado no significa conocerlo ‘como verdaderamente ha sido’; significa apoderarse de un recuerdo tal como éste relampaguea en un instante de peligro”), es posible ver con claridad que, según Benjamin, aprehender el pasado implica asumir que no es un objeto del que el presente puede apoderarse por medio de la consciencia, sino la asunción de que la aprehensión posible es la discontinuidad que “hace sitio”, “despeja”, destruyendo el curso histórico del *continuum* en forma de catástrofe. En este contexto, la memoria se inscribe a base de recuerdos no-inocentes, pues “el carácter es el esplendor de la memoria orgánica en la trama intencional del recuerdo elaborado” (Benjamin, 1987: 70). La memoria salta sobre el presente con el carácter intempestivo del carácter, que es una interrupción que destruye. Para Benjamin, esta destrucción deja de lado el “curso” de las cosas y se refleja en múltiples caminos y cursos de acción: “Lejos de abultar el tiempo, como se suele pensar, la memoria lo adelgaza en el ‘ahora’ en el que todas las direcciones se muestran” (1987: 70).

En *El carácter destructor*, Benjamin realiza una suerte de elogio del montaje, porque éste posee ese “carácter destructor” por el cual “un modelo previo de relato –de temporalidad en general– se ve dislocado a fin de que se le extraiga la conflictividad inmanente, incluso la ‘raíz cuadrada’, como expresa Benjamin jugando con las palabras” (Didi-Huberman, 2008: 145). El montaje aparece creando vacíos, intervalos que funcionarán como vías abiertas hacia nuevas maneras de pensar la historia. Con respecto a las implicancias políticas del montaje y las potencialidades del artista, Didi-Huberman recupera algunas ideas benjaminianas y se pronuncia del siguiente modo:

¿Qué es pues *tomar posición* si no es, como Benjamin explica refiriéndose a las obras teatrales de Brecht, obrar como dialéctico, cineasta y fotógrafo a la vez? ‘Hay un dialéctico en cada maestro del arte’, escribe Benjamin. Esto quiere decir que ‘el teatro épico avanza por sacudidas, semejante en ello a las imágenes de la banda cinematográfica’; esto también quiere decir –recordemos a Eisenstein– que ‘su forma básica es la de un choque, a través del cual situaciones particulares de la obra, muy distintas las unas de las otras, van a colisionar’; esto quiere decir finalmente que, en un trabajo de montaje como éste, ‘se crean en todas partes intervalos que tienden a perjudicar la ilusión [y] están reservados a la toma de posición crítica’. (2008: 146).

Las *Histoire(s)* de Godard responden a estas características del teatro épico brechtiano. El distanciamiento opera cada vez que el montaje produce un choque, una agresión, un *punctum*⁹. La eficacia de la obra está en los choques. Éstos producen imágenes dialécticas en suspenso y es en ese instante en el que aparece la verdad que puede romper con el orden histórico-político establecido. El montaje es una toma de posición, recompone las fuerzas, concibe una imagen del tiempo que hace explotar el relato del *continuum* y con ella, la disposición de todas las cosas.

Indagar sobre cómo Benjamin comprende la historia y el modo en que esta comprensión histórica puede fundamentar algunos lineamientos para pensar el modo en que los relatos cinema-

9. En *La cámara lúcida* (1980), Barthes propone dos estrategias para pensar la imagen fotográfica. A través del *studium* se puede “atravesar” la fotografía con alguna pericia, teniendo en cuenta aspectos puramente estéticos relacionados con la composición, los contrastes y la iluminación. Pero el *punctum* es aquello que de la fotografía sale a “punzar”, a “herir” a interpelar directamente al espectador. Este “flechazo”, como también lo llama, puede estar vinculado a algún aspecto de la imagen, sin duda; pero, en otras ocasiones, el *punctum* se vincula con todo un razonamiento sobre el tiempo, el amor y la muerte.

tográficos pueden construir sentidos históricos distintos del hegemónico, obliga a volver sobre las *Tesis de Sobre el concepto de historia*. Es evidente el intento benjaminiano por desandar o desmontar el carácter constitutivo de la historia de los vencedores, al tiempo que intenta leer la historia a contrapelo. Con esta premisa, es posible atravesar las obras de Benjamin intentando encontrar elementos para una epistemología de la historia vinculada a sentidos históricos que rompan con la mirada hegemónica y permitan reordenar la construcción histórica e imaginaria tal vez, incluso, en una forma circular, cuyo epicentro es el acontecimiento del exterminio, como en las *Histoire(s)*. El punto de partida es una crítica severa al historicismo de linaje ranciano, que ligó la empresa historiadora al positivismo y contra la que Benjamin pretende oponer una perspectiva dialéctica que traza la historia entre lo cultural y lo económico.

Benjamin profana sistemáticamente el “museo” de la historia para construir un entramado complejo que dé cuenta de los vacíos que han quedado en la narrativa hegemónica de modo tal de devolverles la posibilidad de construir la historia desde el instante. En Benjamin, la historia está indisolublemente unida a esta idea de redención, cuyo objeto es el pasado y no el futuro. Sólo así es posible la felicidad o la idea de felicidad, esa “cita secreta” de la que habla Benjamin entre las generaciones pasadas y las presentes. Pero, ¿qué significa redimir al pasado? Así lo expresa en la tercera tesis de *Sobre el concepto de historia*:

[...] sólo a la humanidad redimida le concierne enteramente su pasado. Lo cual quiere decir: sólo a la humanidad redimida se le ha vuelto citable su pasado en cada uno de sus momentos. Cada uno de sus instantes vividos se convierte en un punto en la orden del día, día éste que es precisamente el día del Juicio final. (Benjamin, 2007: 23)

Agamben encuentra en el ensayo de Benjamin sobre Karl Kraus una serie de elementos para pensar esta “cita” con la historia. La cita aparece como un procedimiento destructivo, impulsado por la justicia. Por eso, cita y justicia arrancan a la palabra de su contexto, destruyéndolo, para que la cita pueda volver sobre su origen. Benjamin señala que en la cita, origen y destrucción se compenetran y por eso en la cita del pasado en cada momento se constituye en un momento propio de la humanidad redimida. Por eso es que –asegura Agamben– la redención histórica parece inseparable de la capacidad de arrancar a la fuerza el pasado de su contexto. Y en esa operación de destrucción se lo transfigura, se lo restituye. Hay aquí una imagen de la redención que no es consolatoria y a propósito de la cual se comprende que Benjamin haya podido posibilitar algún tipo de redención. El reconducir al origen que está en cuestión aquí no significa en modo alguno reintegrar algo allí donde alguna vez estuvo verdaderamente; devolverlo a un origen entendido como figura real y eterna de su verdad. Ésta es precisamente la tarea del conocimiento histórico según aquel historicismo que, en las tesis, es el blanco principal de las críticas de Benjamin.

De la historia benjaminiana a las Histoire(s) de Godard

En este texto, se ha intentado sostener que la estrategia de escritura cinematográfica de las *Histoire(s) du cinéma* hace realidad el concepto de historia imaginado por Benjamin y que implica, en algún sentido, un modo de inscribirse en torno a la politización del arte en el ámbito del cine contemporáneo. Benjamin propone un modelo alternativo de historia que, alejado de los modelos autoritarios y estabilizadores, es posible pensarse en relación con modos alternativos de comunicación del pasado y la historia del cine. Benjamin y Godard creen en la potencia política del montaje y la pregnancia afectiva de la imagen. Ponen en cuestión la linealidad del relato histórico y articulan estrategias para una narrativa histórica guiada por la contingencia y el compromiso político con la no-crononormatividad y la no-linealidad de las narrativas hegemónicas.

Proponen una visión del pasado que reactualiza la problemática del archivo. En términos generales, podría pensarse al archivo como la disposición de la obra en el espacio y como método de trabajo para tramar los documentos o las imágenes en una narra-

tiva políticamente responsable. Godard parece plasmar la premisa benjaminiana de traer el pasado al presente y lo hace casi literalmente. Lo hace visible, lo expone, lo dispone y despliega. Construye una suerte de “contramemoria” —como podría pensarse con Michel Foucault—, es decir, construyen un entramado que va contra los regímenes hegemónicos de la representación. Con Benjamin podría pensarse que Godard promueve una visión de la historia que va más allá de los “grandes relatos”. Recupera trazos históricos que han pasado desapercibidos y que, precisamente por ello, deben ser recuperados en forma singular y personal (aunque no necesariamente de manera autobiográfica como hace Godard). Unas historias (con una “s”) contadas a través de lo personal y lo afectivo (*Histoire(s) du cinéma*), exhibiendo el modo en que las narrativas personales interceden en el relato de lo colectivo.

Las *Histoire(s)* ponen en evidencia la artificialidad de las tramas a través de un constructo que se esmera por exhibir sus huellas enunciativas, intentando desvelar la ideología y la contingencia de su construcción. El cineasta trabaja como si fuera un historiador que se mide con la sucesión y la simultaneidad. Se trata de una práctica artística que, por medio del archivo y la colección, interroga la historia y planea una nueva manera de dar cuenta de la historia del cine y del modo en que este medio dialoga con el suceso clave del siglo, es decir, el exterminio perpetrado por el nazismo. Entre el archivista, el coleccionista y el arqueólogo, Godard se sitúa detrás de la mesa de montaje como un historiador que plantea una suerte de “nueva historiografía” del cine, que va más allá de las formas convencionales de escribirla. Con esta operación, se pronuncia sobre el pasado y el presente; construye un sentido histórico que engloba a ambos y que recuerda permanentemente que el pasado es algo latente no-muerto, que sigue activo y que es precisamente ese el motor para la construcción de la historia. Lo que hace Godard como artista —como el historiador benjaminiano— es conectar el presente con el pasado, hasta volverlos inescindibles.

Sobre el concepto de historia permite pensar la operación historiadora tal como fuera conceptualizada por Benjamin, a fin de resignificar el abordaje godardiano de las *Histoire(s)*. Según la filosofía de la historia benjaminiana, el sentido de la historia sólo se puede concebir como un tiempo abierto, múltiple y con la posibilidad constante de ser completado y redefinido. Esta forma de ver la historia implica una serie de presupuestos ideológicos que vuelven esta lógica histórica inapropiable por parte del fascismo. Es decir, se trata de una apuesta ideológicamente informada que pone en primer lugar la necesidad de contar la historia de los “vencidos”. En segundo lugar, habría que destacar el hecho de que, en la consideración benjaminiana de la historia, el conocimiento de la historia se produce a través de imágenes fugaces que condensan monadológicamente el tiempo. Por esto, la noción de montaje se vuelve central, pues es el articulador de esas imágenes fugaces y frágiles, en constante peligro de ser desaparecidas por las narrativas totalizadoras. En tercer lugar, la construcción de la memoria o la transmisión de la historia son la tarea política y moral para el historiador. La escritura de la historia, establecida a través del montaje y la constelación de imágenes, de la materialidad de las imágenes, cuya yuxtaposición, sin mediación de la teoría, posibilita la construcción de sentidos históricos alternativos al dominante y a las formas convencionalizadas.

Las características de apertura del tiempo, el conocimiento visual y la exposición material de la historia son pasibles de pensarse en las *Histoire(s)*. La idea central de la concepción benjaminiana de la historia es la apertura del tiempo y la consideración de la historia como algo no cerrado. Esta apertura es fundamental para comprender que para Benjamin la historia no es algo del pasado, sino que es y está en el presente. Está abierta, dejándose atravesar por presente y pasado en plena convivencia. El pasado “no ha pasado”, ni pertenece a un tiempo lejano y cerrado, sino a un tiempo activo. Frente al historicismo que cierra el tiempo en una lógica teleológica, el tiempo benjaminiano es una sucesión de “ahoras” que se entran indefinidamente. El pasado es, entonces, material, como un objeto que está modificando siempre cualquier trayectoria. Es por

esto que la tarea de la historia es urgente, presente y política, en tanto conocimiento práctico que requiere e insta a la acción política de activar el pasado.

La historia visual de Benjamin tiene como epicentro un concepto clave que es el de “imagen dialéctica”, expresión que actúa como una suerte de término mágico que da sentido al conocimiento de la historia como acción. Como notan Susan Buck-Morss o Rolf Tiedermann, no hay una doctrina de la imagen dialéctica. Benjamin no se detiene a desplegar los usos posibles de este concepto. Sin embargo, es posible seguir algunas intuiciones y determinar al menos tres sentidos posibles de la noción. Benjamin utiliza el término para referir al modo de conocer la historia; el pasado se aparece como imagen dialéctica (con un anacronismo, podría decirse que el pasado es un retorno intempestivo de lo reprimido y esa imagen de lo que retorna es el instante detenido de ese diálogo entre presente y pasado), es decir, una imagen que cristaliza temporalidades diversas, una imagen que condensa un anacronismo. En segundo lugar, utiliza la noción para hacer alusión a objetos como la mercancía, pero también a figuras como el *flâneur*, que, nuevamente, condensan significados y temporalidades. Finalmente, Benjamin habla de imágenes dialécticas para aludir al modo en que ha de transmitirse el conocimiento histórico, por medio de yuxtaposiciones de imágenes u objetos históricos que, articulados por el montaje, configuran una trama compleja que, con Benjamin, podría denominarse “Historia”.

Siguiendo a George Didi-Huberman, podría decirse que la imagen dialéctica es ante todo una imagen-tiempo. Una imagen que es tiempo-ahora (interrupción del tiempo) que condensa el tiempo y transmite, paradójicamente, en la dinámica de la discontinuidad, la sincronicidad y la espacialidad. Cuando explota el sentido, la imagen dialéctica se vuelve revolucionaria y redentora, iluminando el presente con nuevas interpretaciones del pasado. Los objetos capaces de hacer este trabajo son, prioritariamente, los objetos textuales que el arte es capaz de producir. Como hace Benjamin, de algún modo, en el *Libro de los pasajes*, Godard procede de modo similar a través de un método que está a medio camino –como lo dice en las *Histoire(s)*– entre el arte y la técnica. Como Aby Warburg, Benjamin apuesta a la transmisión de la historia basándose en la sincronicidad. El despliegue de las imágenes que contiene el *Atlas Mnemosyne* es una imagen concreta de estas premisas y es un objetivo a alcanzar; es decir, poner la historia frente a los ojos, en toda su materialidad. Godard hace esto cuando a partir de la descontextualización, rompe la linealidad del tiempo y hace saltar el objeto del continuo de la historia, mostrando lo que hay en él de revolucionario y activando sus propias energías latentes.

BIBLIOGRAFÍA

BENJAMIN, Walter (1987), *Discursos interrumpidos I. Filosofía del arte y de la historia*, Taurus, Madrid.

BENJAMIN, Walter (1999), “El surrealismo. La última instantánea de la inteligencia europea” en *Iluminaciones I*, Taurus, Madrid.

BENJAMIN, Walter (2007), *Libro de los Pasajes*, Akal, Madrid.

BENJAMIN, Walter (2007), *Sobre el concepto de historia. Tesis y fragmentos*, Ed. Piedras de papel, Buenos Aires.

BIETTE, Jean-Claude (2006), *¿Qué es un cineasta?*, Bafici, Buenos Aires.

BRESSON, Robert (1997), *Notas sobre el cinematógrafo*, Ardora, Madrid.

DELEUZE, Gilles (1993), *La imagen-tiempo*, Paidós, Buenos Aires.

DIDI-HUBERMAN, Georges (2008), *Cuando las imágenes toman posición*, Antonio Machado Libros, Madrid.

FORSTER, Ricardo (1991), *W. Benjamin, Th. W. Adorno. El ensayo como filosofía*, Nueva Visión, Buenos Aires.

GALENDE, Federico (2009), *Walter Benjamin y la destrucción*, Metales pesados, Santiago de Chile.

GRÜNER, Eduardo (2003), "JLG, o el absoluto de la acción" en *Jean-Luc Godard: el pensamiento del cine. Cuatro miradas sobre Histoire(s) du cinéma*, Paidós, Buenos Aires.

LA FERLA, Jorge (2003), "Sobre Histoire(s) du cinéma y las relaciones entre el cine, el video y el digital » en *Jean-Luc Godard: el pensamiento del cine. Cuatro miradas sobre Histoire(s) du cinéma*, Paidós, Buenos Aires.

OUBIÑA, David (2003), "Introducción" en *Jean-Luc Godard: el pensamiento del cine. Cuatro miradas sobre Histoire(s) du cinéma*, Paidós, Buenos Aires.

RANCIÈRE, Jacques (2005), "Una fábula sin moral: Godard, el cine, las historias" en *La fábula cinematográfica. Reflexiones sobre la ficción en el cine*, Paidós, Barcelona.

RANCIÈRE, Jacques (2011), "La frase, la imagen, la historia" en *El destino de las imágenes*, Editorial Politopías, Pontevedra.

Natalia Taccetta

Natalia Taccetta es licenciada y profesora de Filosofía por la Universidad de Buenos Aires (UBA), doctoranda en Ciencias Sociales (UBA) y en Filosofía (París VIII). Es becaria del CONICET y trabaja en temas de filosofía de la historia y estética; especialmente, sobre la relación entre cine, historia y filosofía. Se desempeña como docente de Filosofía y Artes Audiovisuales en la UBA y en el Instituto Universitario Nacional del Arte (IUNA).

Contacto: ntaccetta@gmail.com