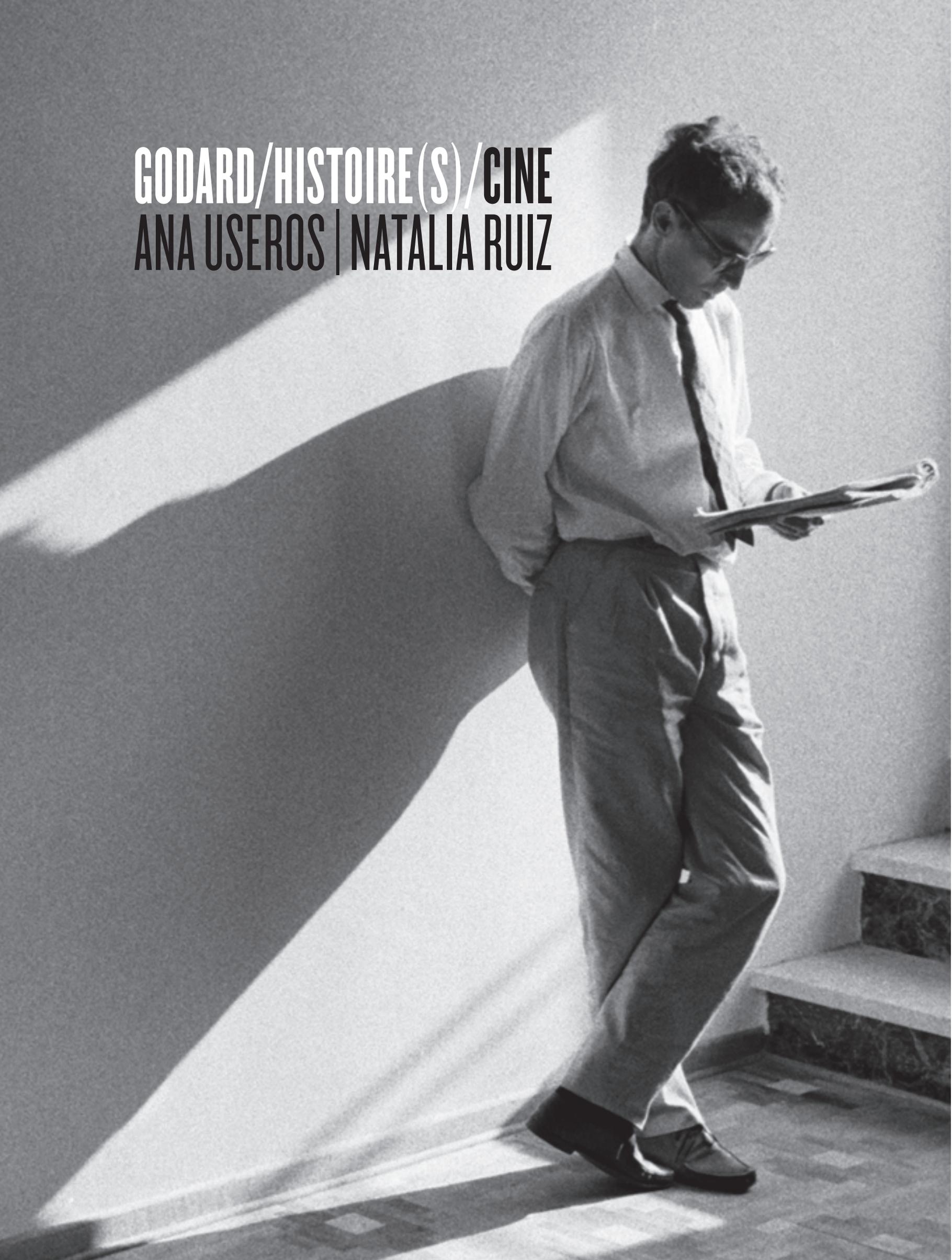


GODARD/HISTOIRE(S)/CINE
ANA USEROS | NATALIA RUIZ



Para que una película llegue a verse hay que hacer muchas cosas, trabajos que tienen mucho menos prestigio que la crítica, pero que a veces hacen germinar en quienes los ejercen un conocimiento de las obras más cercano y reposado. Este recuerdo dialogado de Jean-Luc Godard, que entendió como nadie el aspecto humilde y material de hacer cine, es también un homenaje a esos oficios invisibles, a través de un mano a mano entre Natalia Ruiz y Ana Useros, que dedicaron parte de su tiempo a acompañar discretamente en su aventura al cine de Godard.

«On ne peut parler des gens qu'à partir de ce qu'on a partagé avec eux»

JEAN-LUC GODARD

ANA USEROS

Allá por el año 1999, la Filmoteca Española organizó una retrospectiva completa y cronológica de la obra de Jean-Luc Godard hasta ese momento. Fue, justo es reconocerlo, un esfuerzo ingente y logrado del escaso equipo de programación del lugar, que entonces eran solo dos personas: Catherine Gautier y Efraín Sarría. ¿Fue lo que hoy se diría un acontecimiento? Diría que sí y a la vez que no. Durante seis meses fue para mí una peregrinación casi diaria, un ritual por el que las películas se iban incrustando en mi vida para siempre. Ese ciclo fue también mi iniciación, con Jos Oliver, en un oficio que de tan humilde no tiene nombre y que sería mi ocupación principal en los años siguientes: me dedicaba a leer todo lo posible sobre cada película, escogía lo que consideraba más interesante y lo colocaba todo apretadito en una hoja de sala que se entregaba al público antes de cada sesión. Recuerdo volver a casa, cruzando un Lavapiés destripado por las obras de rehabilitación con financiación europea, y desconsolarme al ver las hojas, que tanto me había costado hacer, deshaciéndose en los charcos; pero recuerdo también el orgullo cuando me contaban que había quien las guardaba. Junto a Godard, al servicio de sus películas, aprendí yo prácticamente de cero casi todos los gestos y destrezas que me definen hoy como trabajadora del texto: documentar, seleccionar, editar, extraer, traducir, redactar, maquetar, corregir... Y, en aquellas sesiones del cine Doré, mediante la repetición de ese momento tan íntimo que es caminar junto a alguien con quien acabas de ver una película, tú y yo nos hicimos amigas. Fue, diría el cliché, «el inicio de una hermosa amistad», y digo esto porque acabo de caer en que el final de *Casablanca*, en realidad, son dos amigos que salen del cine.

NATALIA RUIZ

Por aquel entonces yo venía de otro ámbito, aunque, tanto por ambiente familiar como por las amistades, siempre había tenido interés por el cine y llevaba unos años tratando de ver más cosas. Cuando se hizo el ciclo estaba en el último curso de Historia del arte, y los estudios me impidieron ir a todas las sesiones. En parte, Godard y el cine en general llegaron por mi convencimiento de que estudiar Historia del arte no era aprobar exámenes ni estudiar solo historia de la pintura, sino que había que comprenderlo en el sentido más amplio posible. Antes del ciclo había visto dos o tres películas de Godard. Recuerdo que me había comprado *Al final de la escapada* y *Pierrot el loco*, y en ambos casos sucedió lo mismo: las vi y al día siguiente tuve que volver a verlas porque me había quedado impactada. A raíz de eso leí algún texto sobre Godard y, de forma natural, me generó mucha curiosidad que trabajara con referencias culturales (pintura,

música clásica) que entonces estaban más cerca de lo que podemos llamar mis circunstancias.

ANA USEROS

En mi caso no era la primera vez, ni mucho menos, que «seguía» la retrospectiva de un cineasta, pero el hecho de tener que documentar el ciclo simultáneamente le añadió intensidad: el choque de las películas con las declaraciones y las entrevistas de Godard, con ese pensamiento fulgurante que te volaba la cabeza. Como cuando contesta bruscamente a la pregunta de por qué hay tanta sangre en *Pierrot el loco*: «¡No es sangre, es rojo!». Y de golpe la imagen cinematográfica adquiere su materialidad, ya no es un reflejo imperfecto de la realidad, es un trozo de materia con el que construir.

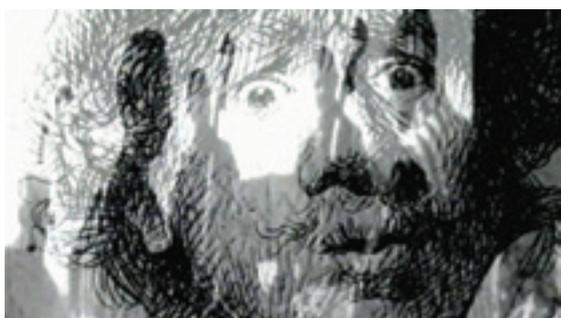
NATALIA RUIZ

En el ciclo se proyectaron por primera vez en España las *Histoire(s) du cinéma*, en una sola sesión de más de cuatro horas en la que se pusieron todos los capítulos seguidos. No sé muy bien qué llegué a entender, pero mi grado de fascinación fue absoluto. Y se convirtieron primero en el tema de mi trabajo de máster y después me metí en la aventura de hacer la tesis sobre ellas. Había una serie de complicaciones: la principal es que no estaban traducidas; luego, la cantidad de referencias que incluían y también que, al ser muy recientes, a la vez que investigaba aparecían artículos y libros nuevos y me exigía estar muy al corriente. Aunque me movía en un mundo universitario, no tenía muchos interlocutores para poder hablar de todos los aspectos que tocan las *Histoire(s)* y realmente fue muy importante poder dialogar contigo.

Pocos meses después de terminar la tesis, la editorial Intermedio decidió sacar las *Histoire(s)* en DVD y me contactaron. Yo no tenía experiencia como traductora, pero se daba por hecho que sabía de las *Histoire(s)*; no me pidieron preparar los subtítulos, solo traducir. Luego traduciría más trabajos de Godard, al hilo de las ediciones en DVD, y de ahí acabaría traduciendo diferentes textos sobre cine.

ANA USEROS

Hace muchos años, en una cena memorable en la que también descubrí la ensalada wakame, mi amiga Fefa Vila me miró muy seria y me dijo: «Eso que tú haces con el cine también es un trabajo de cuidados: hacer que se puedan ver las películas, subtítularlas, contextualizarlas, presentarlas... Son cuidados. Y, como todo trabajo de cuidados, es un trabajo mal valorado, invisible y feminizado». Subtitulé algunas películas de Godard, en las ediciones en DVD de Intermedio, como tú, y para los estrenos en salas que hacía Maridí Peciña en Pirámide Films (otra mujer



Fotogramas de *Histoire(s) du cinéma* (1988)

Ese señor [Godard], que parecía patrimonio de los señores de la cinefilia y de la crítica, en realidad hacía las películas para los niños y las niñas grandes

Ana Useros

haciendo un trabajo de cuidados, porque llevar a Godard a las salas de cine en los inicios del siglo XXI nunca fue ni pretendió ser un negocio lucrativo). Una de ellas fue *Forever Mozart* (1994), que contenía otra de esas frases, una de mis favoritas. Decía: «*De notre temps, les enfants appartenaient aux parents. Oui, mais quand ils son grands, ils appartiennent aux grands-parents*» [En nuestra época, los niños eran de sus padres. Sí, pero cuando son grandes, son de sus abuelos]. *Forever Mozart*, entre otras cosas, es la historia de unos niños y niñas grandes que se van al Sarajevo en guerra para representar a Marivaux, leales a su abuelo Albert Camus y a las brigadas internacionales. Imposible no pensar en todas las nietas de nuestra edad que conocíamos ya entonces: reivindicando la memoria de sus abuelas, buscando abrir las fosas comunes del franquismo, cuestionando las componendas de la generación intermedia. Aquella frase fue para mí la revelación de que Godard, ese señor que parecía patrimonio de los señores de la cinefilia y de la crítica, en realidad hacía las películas para nosotras, para los niños y las niñas grandes de ese momento, de cada momento. Que no era un clásico inclasificable, era un contemporáneo. Y que, ¡oh, herejía!, no hacía falta haber visto la obra anterior para entenderlo. Que la película que mejor se entiende es la última y quienes mejor la entienden son quienes se acercan a su cine por primera vez.

NATALIA RUIZ

Ahora que ya no está, y que los tiempos han hecho ver que una forma de entender el cine está en extinción, hay un aspecto de las *Histoire(s)*, el aspecto benjaminiano, por decirlo de algún modo, que me resulta más patente. No tanto el montaje de citas —que también, aunque es diferente—, sino el concepto de la imagen dialéctica. La idea de que la imagen rescata un momento del pasado en el instante de un peligro. Ahora que los adolescentes y los veinteañeros en su inmensa mayoría casi no conocen la historia del cine, pienso en ciertas series de las *Histoire(s)* y en su fuerza de evocación. Pienso también que hace unos años no era algo tan claro, podías discutir por qué había elegido recordar esto o aquello, por supuesto partiendo del respeto a Godard como creador, como alguien que hace un trabajo poético, y decide, pues, lo que muestra y lo que no. Pero ahora se manifiesta mucho más esa fuerza, ese deseo de Godard de hacer recordar lo que un día fue el cine, con sus luces y sus sombras. Claro que hay otros trabajos con los que uno se puede informar, historias del cine por escrito o audiovisuales, pero no suelen tener esa potencia.

ANA USEROS

Igual ya va siendo hora de que hablemos de las *Histoire(s)* con cierta libertad, puesto que es nuestra contemporánea. Un descubrimiento que hicimos entonces fue que a Godard se le ama o se le odia, pero no admite la indiferencia. Las primeras películas llenaban y provocaban innumerables elogios. La época

militante atraía a menos gente, pero el público sabía a lo que iba. En los largometrajes posteriores, los espectadores no se limitaban a abandonar la sala, necesitaban expresar en alto, con bufidos, gritos o portazos, su hartazgo o su incompreensión. Pero las *Histoire(s)* volvieron a llenar la sala, en parte por su carácter de acontecimiento, y suscitaban elogios desmedidos por parte de esos señores que renegaban de la época Mao (que a mí me flipó): eran la culminación de su obra, su *magnus opus, summa artis*. Las entendieron como parte de su patrimonio, como reivindicación de las películas de su vida, subrayando el componente elegíaco, nostálgico, monumental. Pero Godard hizo las *Histoire(s)* para los nietos, es decir, para nosotras. Eran nuestras porque nosotras veíamos y vemos en ellas la potencia y el futuro, no la impotencia y el pasado. Veíamos una explosión de posibilidades, cómo el *collage* reemplazaba al canon, la fragmentación al enciclopedismo. Nosotras estábamos en el punto justo: habíamos heredado cierta idea del cine, pero vivíamos plenamente en un mundo en el que esa idea se estaba transformando radicalmente. En 1999, todavía pertenecíamos a nuestros abuelos. Hoy te diría, con perdón, que ya somos casi abuelas y que tenemos que empezar a compartir lo nuestro.

Los ensayos de Godard deberían verse más, no solo como forma de rendir culto al gran artista, sino como impulso para hacer cosas propias y diferentes.

Natalia Ruiz

NATALIA RUIZ

No sé si cierta fortuna crítica de Godard ha jugado en su contra. La comprensión, o el intento de comprensión hiperintelectualizado..., y por el otro lado los detractores a modo de negacionistas totales. Si pienso en gente joven, no solo los veo cercanos a las películas de los sesenta, sino a muchas cosas de los ensayos. Ahora para alguien de una escuela de cine, de una facultad de comunicación, es bastante más fácil rodar por su cuenta. Creo que sus películas-ensayos deberían verse más, no solo como forma de rendir culto al gran artista, sino como inspiración, como impulso para hacer cosas propias y diferentes.

GODARD, PRESENTE

ANA USEROS

En su monografía *Nul mieux que Godard*, Alain Bergala, entre otras cosas editor de la obra escrita de Godard, compara la tarea del crítico con estar en la popa de un barco observando la estela que deja en el mar y tratando de adivinar a partir de esa estela la trayectoria que el barco/cineasta va a adoptar a continuación. Imposible en este caso, dice, porque Godard es imprevisible, pero sí se puede encontrar la coherencia a posteriori. Curiosa metáfora, pensé al leerlo, aunque en un primer momento me atrajo tal cual y después me pareció más bien sintomática de las limitaciones de una determinada manera de hacer crítica. ¿Qué hace el crítico en la popa, desde donde no se ve nada? ¿Qué demonios hace Bergala ahí, justamente él, que nos ha dado toda la envidia del mundo contando en entrevistas que ha asistido a varios de sus rodajes? ¿Por qué no se visualiza en la proa, oteando el horizonte, siguiendo el rumbo y no la estela?

Abandonar la popa, claro, es dar la espalda a lo aprendido durante años, renunciar a lo que te nombra como experto, y eso duele, supongo. Quedarnos en la popa nos nombra guardianes de una estela que, en cualquier caso, se está disolviendo irremediablemente. Si aún la percibimos con claridad, no es gracias a nuestra agudeza visual, sino a la velocidad que el cineasta imprime al barco. Ir en la proa, en cambio, es ser cómplice de la aventura, perder la «distancia» crítica, comprometerte y eso, en la vida y en el amor, da miedo, supongo.

Fuimos grumetes entusiastas y leales en ese barco, durante un breve tiempo, durante unos años vividos en la ebriedad de la revelación continua, antes de atrevernos a gobernar nuestra barquita. Y aprendimos cada una, supongo, lo que queríamos aprender, lo que habíamos ido a buscar.

Godard nos abrió la posibilidad y el vértigo de pensar *con* imágenes. Entre «pensar» e «imágenes» se pueden colocar muchas preposiciones: pensar *en, sobre, desde, para, entre* imágenes, y todas

ellas pueden aludir a distintas modalidades más o menos dignas de eso que, en general y por resumir, llamamos hacer cine. Pero pensar *con* imágenes, a diferencia del resto de preposiciones, no es un trabajo de traducción de un pensamiento más o menos articulado, al modo occidental clásico, con sus hipótesis y sus conclusiones, verbalizadas o por escrito. Las imágenes aquí no son, como tantas veces, metáforas, ilustraciones o ejemplos, sino que son la materia misma del pensamiento. No son el resultado de un proceso ajeno a ellas (no son *une image juste*). Ese *con* modifica radicalmente el significado tanto de «pensar» como de «imágenes».

Esto es algo que Godard dijo y practicó toda su vida. Pero tuvimos la suerte de que, justo cuando caminábamos a su lado, hizo las *Histoire(s) du cinéma*, donde nos mostró cómo, con qué y con quiénes lo hacía. Ni enciclopedia ni monumento: las *Histoire(s)* son la epistemología de Godard. El cine, nos dice, creó y crea imágenes que piensan. La imagen que piensa no es estática, no es simple, no es silenciosa. No es ni siquiera el plano o la secuencia, estos son parte de sus componentes. La imagen que piensa es una constelación benjaminiana, es un relámpago en el que se combinan muchas cosas: un plano cinematográfico, el movimiento de un cuerpo ralentizado hasta que duele, una melodía que no nos sacamos de la cabeza, la noticia de una guerra actual y el reflejo de una guerra antigua, un color restallante, el título de un libro que leímos en la infancia. Y parte de la imagen es también el gesto de formarla y la resonancia emocional de cada elemento, su genealogía, colectiva o personal. Las secuencias de *Histoire(s) du cinéma*, con su concentrado de información, a veces no relevante, y de emoción siempre relevante, con sus distorsiones y fundidos, con sus repeticiones e insistencias, puntuadas por la mirada ávida de Godard, por los engranajes de la moviola, por el *staccato* de la vetusta máquina de escribir eléctrica, nos ofrecen la demostración de un pensamiento en marcha y la oportunidad de pensar con él.

Descubrimos que pensar es un acto físico, material. Que se piensa con las manos, con los dedos que escriben, con las manos que cortan el celuloide, que hojean las páginas, que detienen o ponen en marcha el reproductor; con el ojo que mira y el oído que escucha. Que se piensa con el cuerpo que resiente las emociones, que llora, que se queda paralizado o al que le entran ganas de bailar. Se piensa hablando, escribiendo, rodando, dibujando, caminando, borrando, montando, superponiendo.

Pero, sobre todo, descubrimos que lo importante, lo verdaderamente importante, es el *con*. La imagen es ya un agregado de emociones y recuerdos. Pero una imagen (*juste une image*) necesita otra, del mismo modo que un color siempre necesita otro, aunque esté fuera del cuadro, que una palabra necesita otras,

aunque se elidan. Se piensa siempre con al menos dos, como conversan al menos dos, como se trabaja, se lucha, se ama con al menos dos. Natalia suele decir que, si hay una nostalgia en *Histoire(s) du cinéma*, es la del cine como un lugar en el que estar con las películas en compañía, es la de los amigos perdidos con los que se podía conspirar. Dice que Godard hizo las *Histoire(s)* para poder seguir esa conversación, para buscar interlocutores. Y ahora, mientras escribo esto, entre las formas y sonidos que me revolotean en la cabeza, amagando imágenes que trato de traducir en palabras, suena una frase de mi infancia católica, que igual no le parecería demasiado impertinente a un Godard, que recurría con cierta frecuencia a los evangelios: «Donde dos o más se reúnan en mi nombre, allí estaré».

GODARD, EL CINE

NATALIA RUIZ

En los créditos de *Banda aparte* (1964) figuraba «JEAN-LUC / CINÉMA / GODARD», fórmula que se ha reiterado como señal de su relación, esencial, con el cine. Se puede entender de muchas maneras esa vinculación, pero cada matices bajo el que se considere resultará incompleto si se ve de forma separada, dado su carácter sustancial; como llegó a decir: «otros hacen cine, pero el cine vive en mí». Fue la de Godard con el cine una relación profesional, vital, conceptual.

En los años que estuvo dedicado al proyecto de las *Histoire(s) du cinéma*, Godard volvió varias veces a la idea del cine como un espacio. La idea de que le debía al cine elaborar esta obra en la que las imágenes contaran su propia historia, porque, entre otras cosas, el cine le había dado su lugar en el mundo. Expresión figurada, pero que, si nos atenemos a su biografía, es sin duda real: toda la vida adulta de Godard se desarrolló en ese espacio cine, el de las proyecciones, el de crear sus propias películas, el de reflexionar sobre su lenguaje. Un lenguaje cuyos límites contribuyó a expandir para ampliar los horizontes de su mundo y el de todo aquel dispuesto a pensar el espacio cine.

Fotograma de *Pierrot el loco* (1965)



El cine, tal como llegó a la vida de Godard, era un lugar. Un espacio físico, el de las salas, poblado por aficionados, a veces entendidos, a veces solo fascinados, pero a los que lo proyectado en la pantalla unía, aunque no todos supieran analizarlo como un crítico o encontraran saber e inspiración para sus futuras creaciones; una experiencia que se compartía y sobre la que se hablaba y reflexionaba. Un espacio que ante el cambio de los tiempos se cuestiona su existencia, pero cuya difuminación se debería no tanto a la pérdida de público en las salas como a la pérdida del papel del cine en la sociedad y, sobre todo, a la escasez de diálogo y debate sobre las películas y la creación audiovisual. Que las salas eran una forma de recepción del cine, pero no el cine en sí bien lo entendía Godard, que pasó largos años experimentando con distintos formatos. A veces con más amargura, otras como observación científica, Godard comparaba la posible duración de la existencia del cine con la de una vida humana, si bien hacía alusión al cine tal como fue en su juventud, dejando a los que ahora quedamos, su posteridad, la opción de querer, o no, entender el hecho cinematográfico en sentido amplio y no ligado a una forma de ritual o de consumo, siendo lo fundamental pensar (con y sobre) el cine.

Explicaba Godard que las *Histoire(s)* tenían cuatro capítulos con parte A y B como las casas tienen cuatro paredes, cuatro paredes con sus muros exteriores. Es también la idea de la casa que usaba como metáfora para señalar su lugar en el espacio cine: Hitchcock o Nicholas Ray viven en la planta principal, y él podía ocupar un sitio en el sótano, desde donde verlos pasar. Expresaba así su relación de filiación y respeto con los maestros a los que rinde homenaje en las *Histoire(s)*. Si la Nouvelle Vague nació como la primera generación consciente de la historia del cine y, con sus críticas y sus películas, mostró su admiración por los grandes maestros, en Godard este sentimiento de deber histórico se hizo cada vez más fuerte. Porque la filiación para él siempre fue un deber: deber de conocer a los maestros, de aprender de los maestros y de hacer avanzar al cine y no copiar sus fórmulas, como ellos a su vez habían hecho.

Personalmente, no he conocido mejor definición sobre el cine de Godard que la del profesor Santos Zunzunegui: «Para Godard hacer una película supone pensar qué es hacer cine en ese momento preciso». Por película entiéndase película, cortometraje, cine-ensayo, ensayo audiovisual o la denominación con la que se quiera etiquetar

la creación con imágenes y sonidos que Godard realizara a lo largo de su carrera: pensar qué es hacer cine en un momento dado. Pensar qué es el cine en presente es pensarlo con relación a una historia que tiene detrás y que se ha de respetar, pero no copiar, es pensarlo en función de unos medios técnicos, es pensarlo en un contexto de circunstancias sociales y personales.

Cuando a finales de los años ochenta Godard emprenda la elaboración de los primeros capítulos de las *Histoire(s)*, lo hará como un trabajo personal, en el estudio de su casa en Rolle. El proyecto se alargará unos diez años por problemas de financiación, porque a la vez estaba rodando películas, y porque su homenaje al cine no podía hacerse de cualquier manera. Sin duda, para Godard usar el vídeo no era la solución ideal; no era cine, sino un recuerdo del cine, pero le permitió una circunstancia bastante insólita hasta entonces en el mundo cinematográfico: poder trabajar como un pintor en su taller o, si se prefiere, como un escritor o como un compositor, es decir, poder realizar su obra en su ámbito personal, como un trabajo al que dedicar las horas libres.

Las *Histoire(s)* son, ante todo, una gran obra poética dedicada a preservar la memoria del cine. No es la labor de un historiador, ni la de un enciclopedista por más que Godard tuviera unos amplísimos conocimientos sobre la historia del cine y la historia del siglo xx y una amplia cultura literaria, filosófica, pictórica y musical, porque Godard era un creador, un artista, y trabajaba como tal; como decía Deleuze: «todo pintor resume a su manera la historia de la pintura». Como toda gran obra de arte, es formativa, pero no informativa, no es un libro de historia del cine, ni una lista de las cien mejores películas. Es una visión personal, crítica y poética, enormemente enriquecedora y sugerente. En este sentido, Godard lamentaba mucho que se hubiera aplaudido como obra magna pero que apenas hubiera generado discusión.

Como es sabido, las *Histoire(s)* se componen mayoritariamente de citas, de material preexistente (visual y sonoro) y del material grabado a propósito para la ocasión (la entrevista con Serge Daney, la lectura de Sabine Azéma de partes de *La muerte de Virgilio...*) es utilizado de forma semejante (fragmentado, transformado al contacto con otros elementos). Su compleja textura, que de forma natural se calificó de palimpsesto, no supone sino la multiplicación de la manera en que Godard entendía el montaje: montaje como lo intrínseco del cine, como medio de hacer interactuar imágenes y sonidos, de producir la posibilidad de una imagen nueva en esa interrelación, de hacer que esas imágenes y esos sonidos, según la propia fórmula de las *Histoire(s)*, creen una forma que piensa. Montaje que, por contar más elementos en sus combinaciones, no deja de basarse en la idea del intervalo, tal como expresara Deleuze: «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... 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».

Si Godard siempre tenía en mente la idea del montaje como algo manual, con celuloide y tijeras, con un sentido físico de cortar y pegar fotogramas y bandas de sonido, en las *Histoire(s)* lo llevó al límite. A veces se han calificado de *collages*, pero se trataría de un *collage* exponencial, donde el número de resonancias que se crea al interrelacionar los elementos se eleva casi al infinito. Su manera de trabajar a partir de un material preexistente haría de Godard un gran *bricoleur*, según la definición de Lévi-Strauss, y como el *bricoleur* «la regla de su juego es siempre arreglárselas "con lo que uno tenga", es decir, un conjunto, a cada instante finito, de instrumentos y de materiales».

Su manera de trabajar a partir de un material preexistente haría de Godard un gran bricoleur, según la definición de Lévi-Strauss.

Con las *Histoire(s)* se da la paradoja de que un material finito da la sensación de ser inabarcable, pero, a la vez, Godard trabajaba con lo que tenía a mano (en su casa, con lo que podía conseguir) introduciendo un cierto elemento azaroso.

Digo cierto porque este «arreglárselas» no supone que le sirva cualquier cosa de la que pueda disponer fácilmente y, sobre todo, claramente, que lo que al final introdujo en el montaje de los capítulos está ahí porque así lo quiso; hay una razón para ello.

Aunque normalmente se habla más de la dimensión visual de los ensayos godardianos, el montaje sonoro es igualmente deslumbrante y complejo. En el caso de las *Histoire(s)*, la dimensión sonora no solo es que sea tanto o más interesante, sino que en gran medida es responsable de potenciar afectos y resonancias. Cuando me encargaron la traducción para el subtítulo de la edición en DVD se plantearon varias cuestiones cuya decisión final no estaba en mi mano: traducirlo todo o dejar más espacio para poder leer y ver, cómo hacer comprensibles los distintos niveles sonoros (voz en *off* de Godard, bandas de sonido, grabaciones sonoras); a esto hay que añadir que había que hacerse cargo de los numerosos rótulos que surcan la imagen. Entre el peligro de acabar con la pantalla llena de texto y la pérdida de contenido; también se llevaba al límite uno de los problemas de la subtitulación: cuánto se puede llegar a leer siguiendo la velocidad de las imágenes. La riqueza de las texturas sonoras en las *Histoire(s)* es prodigiosa, tanto por la variedad de elecciones como por la filigrana de montaje: las bandas de sonido no siempre se corresponden con las imágenes que puedan estarse viendo, las músicas intensifican las series de imágenes o les dan otro sentido, a veces incluso se convierten en protagonistas por encima de la imagen.

En Godard es muy patente la valoración del sonido como «imagen sonora», como un elemento que cuenta por igual en el montaje, como dice en las *Histoire(s)*: «imágenes y sonidos como compañeros que se conocen en ruta y ya no podrán separarse». Es otro aspecto de su montaje que alcanza aquí mayor complejidad, pero no es nuevo: ya en los sesenta trabajaba con las distorsiones (*Alpha-ville*) o con las voces en *off* desincronizadas de la imagen (*Banda aparte* o *Pierrot el loco*) y, aunque su trabajo con la música clásica se hizo célebre con *Nombre: Carmen*, ya estaba antes. En ese objetivo de crear formas que piensan y que hagan pensar, la labor de contrapunto del sonido es fundamental. Godard llegó a cambiar de orden frases de un mismo fragmento de banda de sonido, como

Fotograma de *Pierrot el loco* (1965)



en el caso de la cita de *Alexander Nevsky*. Es también de gran importancia la labor metafórica dejada al sonido (como la confrontación de discursos al recrear la invasión de Francia), y la pregnancia de ciertas grabaciones de archivo, como el discurso de André Malraux.

Como les habrá pasado a otros traductores, durante mucho tiempo seguí oyendo frases en mi cabeza y a veces pude reconocer, viendo una película, de dónde venía un diálogo que no tenía identificado. Seguramente por ser un momento de gran lirismo en las *Histoire(s)*, me sigue acompañando el principio del poema de Baudelaire, «El viaje», que se escucha en voz de Julie Delpy en el capítulo 2A: «*Pour l'enfant amoureux de cartes et d'estampes, / L'univers est égal à son vaste appétit...*» [Para el niño enamorado de mapas y estampas, el universo es igual a su vasto apetito]. Incluso sabiendo que Godard utiliza el poema como metáfora del viaje del cine, como imagen de la infancia del arte, lo cierto es que parece que también hablara del cineasta, de su amor por las imágenes, de su placer al trabajar con ellas. Porque, si bien en las *Histoire(s)* el lirismo siempre va acompañado de una cierta gravedad, la belleza de algunas series no es menos manifiesta, y puede percibirse que este formato, el vídeo, le permite a Godard hacer algo impensable es sus primeros años como director: manipular las imágenes, transformarlas, como si realmente fuera un *collage*. Hay todo un trabajo sobre las imágenes (del cine, de la pintura), que desgarrar, sobreimpresiona, cambia el contraste como si las pintara... Un hacer suyo cada fragmento para resignificarlo en el montaje.

Y en ese viaje que ha sido la trayectoria de Godard también tuvo como acompañantes algunas citas recurrentes desde los años sesenta. Casi como un compositor que no puede resistirse a hacer una nueva variación sobre un tema, algunos fragmentos de poemas leídos en su adolescencia y algunas preferencias musicales le siguieron en su aventura de pensar el cine. Porque podría verse así el conjunto de su obra, como las declinaciones de intentar pensar el cine a través del cine. Aunque los pasos que da en ese camino son diferentes en cada ocasión, respondiendo no solo a las circunstancias del presente en que se hacían, sino a las posibilidades de realización.

En una rueda de prensa le dijeron a Godard que siempre hacía lo que le daba la gana y él respondió: «se hace lo que se puede y se trata de querer». Godard es de los cineastas que más conciencia ha tenido de los aspectos económicos del cine, como puso de manifiesto en los créditos iniciales de *Todo va bien*, donde se le ve firmando los cheques para los miembros del equipo. Desde su primera

No he conocido mejor definición sobre el cine de Godard que la de Santos Zunzunegui: «Para Godard hacer una película supone pensar qué es hacer cine en ese momento preciso».

película, entendió la relación entre presupuesto y libertad creativa: se hace lo que se puede con el dinero del que se dispone sin tener que estar sometido a restricciones. Como puso de relieve en *Pasión*, el cine era su amor y su trabajo, porque Godard siempre se vio a sí mismo como un trabajador del cine. Así lo afirmaba en la entrevista que le hiciera a Fritz Lang en 1964, conocida como «El dinosaurio y el bebé». La entrevista tuvo lugar después de que Fritz Lang trabajara con Godard en *El desprecio*, y resulta particularmente emotiva por la gran admiración que se profesan. Maestro consagrado y *enfant terrible* coinciden en subrayar que son trabajadores del cine, en los obstáculos para poder sacar las obras adelante y en aspectos como la importancia de conocer la técnica para poder innovar.

En esta entrevista, Lang señalaba la parte de romanticismo de Godard, a lo que este respondía: «son malos tiempos para el romanticismo», y añadía «por el sentimentalismo», aspecto este último que negaba Lang: no, no es sentimentalismo. Esa vinculación con el romanticismo existe en Godard, no de forma evidente ni simple, sino precisamente en su independencia creativa. «El cine no tiene leyes, por eso todavía lo queremos», se oye en *Pasión*: no es que no tenga normas, es que Godard siempre se esforzó en establecer sus propias reglas, una autoexigencia que se manifiesta a través de la apariencia de libertad de sus obras.

Esta exigencia hizo que asumiera en su obra toda una serie de renunciaciones para hacer prevalecer su convencimiento de que el cine

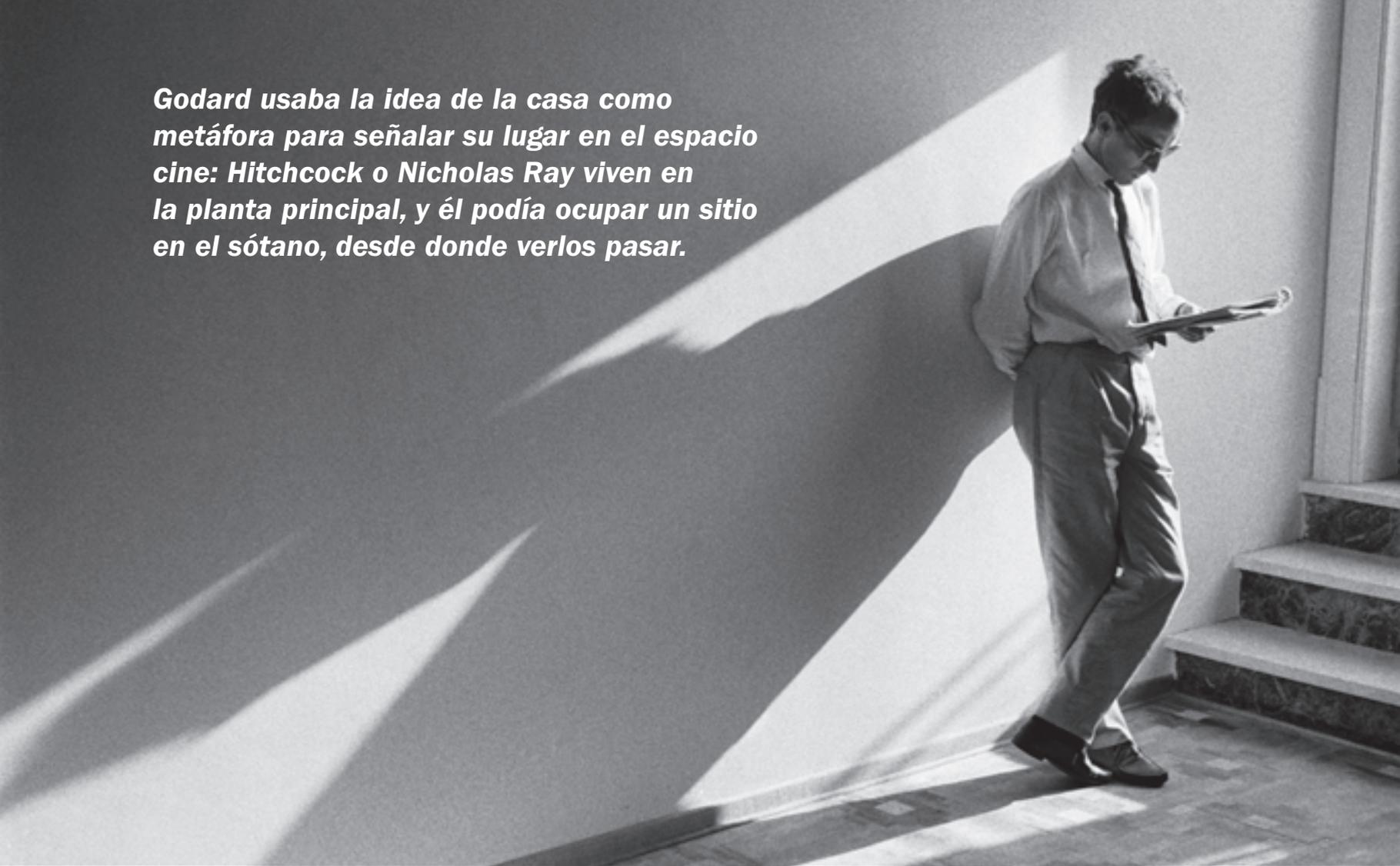
era, o podía ser, pensar con imágenes. Si durante los años militantes eliminó cualquier aspecto poético de sus trabajos, una vez que regresó al formato cine siempre evitó las imágenes bellas que no pudieran articularse en el montaje. Sin embargo, en sus creaciones se pueden encontrar algunos de los momentos de más intenso lirismo del arte de la segunda mitad del siglo xx. Como el final de las *Histoire(s)*, con la rosa en la mano del viajero que una vez conoció el paraíso (ese lugar que fue el cine). Dichoso quien, como Ulises, retorna de un largo viaje, podríamos decir, como al final de *El desprecio*, con Lang rodando hacia el mar la secuencia de la primera mirada a Ítaca. Un mar figurado por un azul lago Lemman como culminación del proceso de creación al final de *Guion del film Pasión*: «la mar te espera con los brazos abiertos»; un mar, el Mediterráneo, radiante al final de *Pierrot el loco*, con los versos de Rimbaud, «La hemos vuelto a encontrar. / ¿Qué? La eternidad. / Es la mar mezclada con el sol».

La eternidad de la belleza, de la emoción, de la libertad de sus imágenes. Gracias al cine, gracias a su cine. Jean-Luc Cinéma Godard.

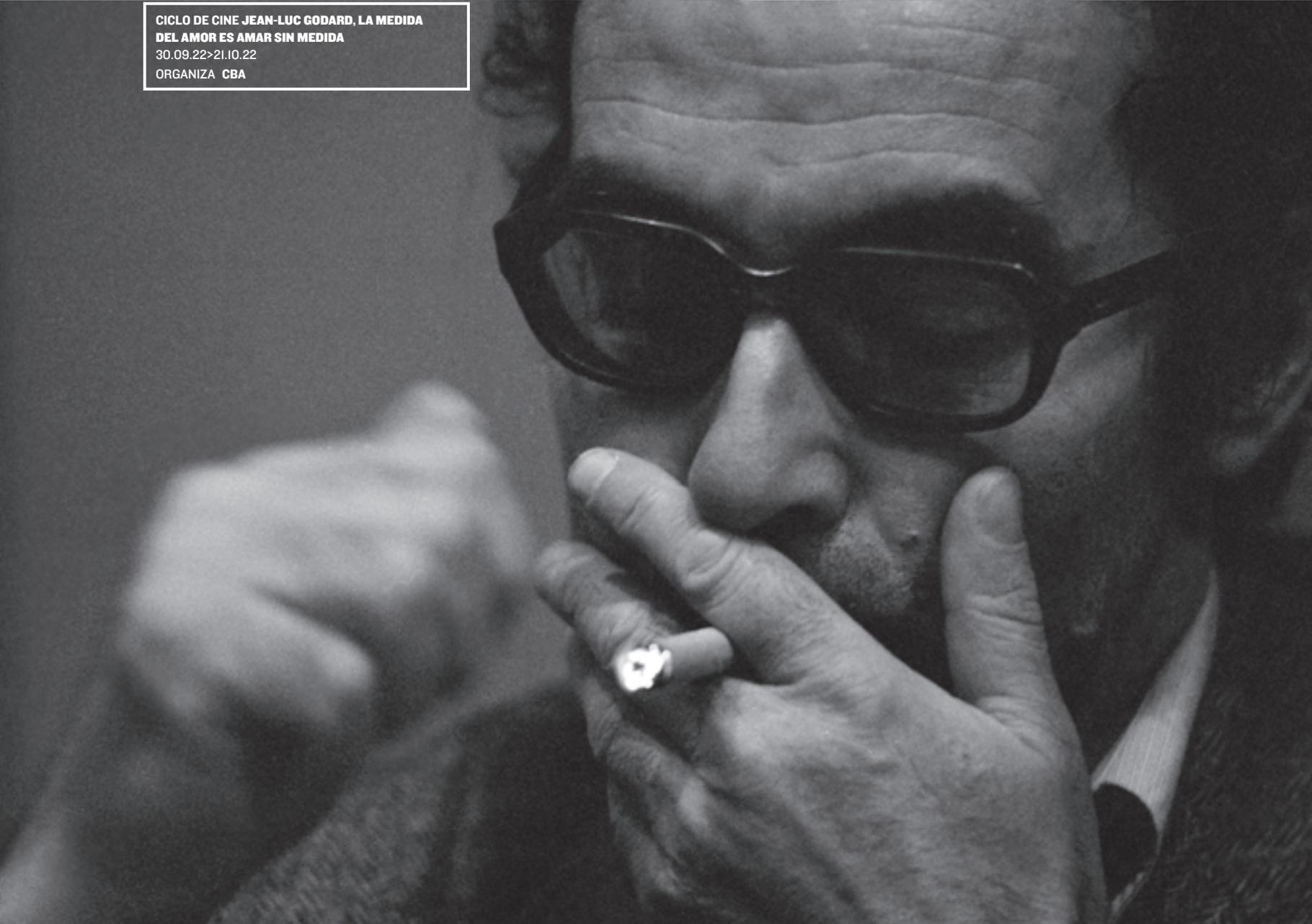
Cubierta del ensayo de Godard
Introducción a una verdadera historia del cine (1980)



Godard usaba la idea de la casa como metáfora para señalar su lugar en el espacio cine: Hitchcock o Nicholas Ray viven en la planta principal, y él podía ocupar un sitio en el sótano, desde donde verlos pasar.



**CICLO DE CINE JEAN-LUC GODARD, LA MEDIDA
DEL AMOR ES AMAR SIN MEDIDA**
30.09.22>21.10.22
ORGANIZA CBA



PÚBLICA 23

Encuentros profesionales
de Cultura



FUNDACIÓN CONTEMPORÁNEA



15 - 16
FEBRERO 2023

Madrid
Presencial y online

publicacultura.com