

Histoire(s) du cinéma: el archivo del siglo. Intuiciones warburgianas sobre la historia Natalia Taccetta¹

Paradigma(s) de archivo(s)

Si hasta hace algunas décadas el archivo podía definirse como un repositorio material de documentos organizados por alguna instancia institucional, una actualización de esta definición debería comenzar al menos por incluir el ámbito de la virtualidad. El archivo ya no es depósito de documentos, sino un espacio —incluso inmaterial— gobernado por una serie de leyes que no se agotan en una lógica de la clasificación, sino en las potencialidades heurísticas de la contingencia y la transitoriedad. Las leyes del archivo se vinculan tanto a los usos como a los soportes empleados, pero en todos los casos, parecen orientadas a poner en disponibilidad los elementos que lo conforman.

Contemporáneo del surgimiento del video, primero, y de la cultura digital, después, Jean-Luc Godard profana las historiografías hegemónicas para “servirse” de la historia del cine y reescribir performativamente su propia historia del siglo. En las ocho entregas que conforman *Histoire(s) du cinéma* (1988-1998) se habilitan las yuxtaposiciones, los contrastes, los montajes paralelos, las interrupciones, los abusos de la imagen, entre otras operaciones que los relatos profesionales del pasado no siempre se pueden permitir. Godard vuelve evidente la necesidad de que el cine “se mire en su propio pasado” (Amado 2009, párr. 2) y configura una superficie temporo-espacial para dar cuenta de la/su memoria del siglo XX. Con el video como soporte y el cine como testigo infiel, las *Histoire(s)* cuentan lo que sería una verdadera historia del cine, es decir, “una historia de las imágenes en movimiento contada por las propias imágenes y en la que se muestra, no una, sino múltiples historias de la vida de estas imágenes y de su tiempo”, como propone Marisa Gómez (Gómez 2008, párr. 3).

De modo similar, Aby Warburg articuló en su atlas *Mnemosyne* —diosa griega de la memoria y madre de nueve musas, a la que dedicó los últimos años de su vida— una escritura de la historia del arte que escapa a las crono-normatividades de la historiografía que se cristalizaba delante de sus ojos. La importancia de una relectura conjunta de sus miradas sobre el archivo permite reevaluar la premisa

¹ University of Buenos Aires, Institute of Philosophy “Dr. Alejandro Korn”, 1416, Buenos Aires / National University of Arts, Department of Audiovisual Arts, 1184, Buenos Aires, Argentina.

por la que éste es tanto un punto de partida como un destino para la escritura (audio)visual contemporánea. Más aún, puede pensarse como un modelo de escritura histórica contrahegemónica que valoriza la potencia heurística de la imagen para aprehender performada-performadamente el pasado y combatir estético-políticamente las miradas convencionalizadas sobre él.

En *Mal de archivo. Una impresión freudiana*, Jacques Derrida propone que “archivo” puede no ser un concepto necesariamente vinculado con un pasado disponible, sino que se trata más bien de un puente hacia el futuro. En este sentido, resulta sugerente volver especialmente sobre estas obras a fin de reevaluar el modo en que toda escritura del futuro se vincula ineludiblemente con un repaso del pasado. De esta manera, el archivo podría pensarse como la lógica de la producción de escritura que, especialmente en el contexto del espacio digital contemporáneo, puede *per se* concebirse como una alternativa a la linealidad homogénea y vacía a la que se opuso sistemáticamente el pensamiento de Walter Benjamin.

Tanto Warburg como Godard parecen poner en funcionamiento el “museo imaginario” de André Malraux (cuya primera publicación data de 1947). Contemporáneo de algunas imágenes de este museo el primero, testigo fiel de las tecnologías digitales para dar cuenta de él el segundo, ambos imponen una nueva relación con la obra de arte y las tecnologías fotográficas para volver repetibles sus imágenes. De algún modo, relevan a las imágenes de su función original apelando a lo que Malraux llamó una metamorfosis, que desarmaba las relaciones de uso y propiedad. Naturalmente, el verdadero lugar para el museo imaginario era para Malraux el espacio de la mente —una suerte de *Denkraum* warburgiano. Sin embargo, no parece descabellado asumir el intento de concretizarlo en las experiencias de Godard y Warburg a través de la materialidad de las imágenes y la inmaterialidad de las relaciones mentales que se producen entre ellas. Ambos dialogan con un espacio cultural complejo en el que la institucionalización de la imagen está ligada mayormente a discursos hegemónicos que se apropian de su funcionamiento y operatividad. Lo tenía claro Malraux cuando proponía el museo imaginario como resistencia, como inapropiabilidad respecto de los discursos del poder.

El estado actual de la cultura digital exige pensar un “giro archivístico” que obliga a considerar el archivo como un método para atravesar las humanidades y las ciencias sociales, tanto como las prácticas cotidianas. Historiadores y artistas interpretan, interrogan y se apropian de las estructuras del pasado y los materiales del archivo

pensándolo muchas veces como “una protección contra el tiempo y su inevitable entropía y destrucción” (Doane 2012, 327)².

En su libro *Performing the Archive* (2009), Simone Osthoff asegura que se asiste a un “cambio ontológico” en la noción de archivo, pues se estaría pasando del archivo como un “repositorio de documentos” al archivo “como una dinámica y una herramienta de producción generativa” (Osthoff 2009, 11). Para la autora, este cambio se puede datar a partir de las “disrupciones actuales de la representación producidas por los artistas, críticos y curadores contemporáneos” (11) y se produce por lo que caracteriza como una contaminación entre obra de arte y documentación, que obliga a pensar que la teoría y la historia no están ni completamente afuera ni completamente adentro del arte, y que pueden funcionar como esferas dinámicas. En este sentido, el archivo ya no puede pensarse como un “archivo retroactivo, sino más frecuentemente como uno generativo” (Osthoff 2009, 12) en el que los archivos basados en textos ya no son predominantes, sino que proliferan los elementos performativos y visuales que constituyen un desafío metodológico para la historia.

A la luz de estas consideraciones, el presente trabajo apunta a indagar sobre estos dispositivos de producción inestable, susceptibles de ser comprendidos como una matriz de modos diversos de pensar la relación entre cine e historia.

Histoire(s) y archivo(s)

El paradigma del archivo encuentra en *La arqueología del saber* (1969) de Michel Foucault su prehistoria ineludible. Allí se establecen los fundamentos contemporáneos sobre la noción de archivo: no se trata ni de un conjunto de documentos, registros o datos que se guardan como memoria o testimonios sobre el pasado, sino que es para Foucault lo que permite establecer la legalidad de lo que puede ser dicho. Los enunciados pueden ser pronunciados en tanto acontecimientos singulares a partir de las regularidades instauradas por el archivo, es decir, las reglas que caracterizan y posibilitan la misma práctica discursiva. Los documentos del archivo no deben ser estrictamente —o exclusivamente— interpretados, sino que deben interrogar lo dicho en su propia existencia, a fin de construir la historia en función de “episodios del pasado como si fueran del presente” (Foucault 1969, 234-235).

² Ana María Guasch realiza una clasificación de “tipos de archivo” y propone la existencia de dos “máquinas” desarrolladas durante las primeras décadas del siglo XX: la de Walter Benjamin —a la que caracteriza como montaje literario— y la de Aby Warburg —a la que refiere como montaje visual—, por un lado; y la de los archivos fotográficos de August Sander, Karl Blossfeldt y Albert Renger-Patzsch, por el otro.

En el “giro archivístico” (*archival turn*) preconizado por Hal Foster —que constituye precisamente una crítica al archivo entendido en los términos de Foucault—, los artistas descontextualizan imágenes y objetos y conforman obras incluso como “contra-archivo privado que emerge de la vida cotidiana y la cultura popular” (Hirsch 2012, 227). Esta descontextualización parece ser precisamente la operación fundamental puesta en funcionamiento en las *Histoire(s)*. En sus episodios, Godard hace de la desconexión entre imagen, texto y sonido una lógica de transformación de las citas cinematográficas y literarias a las que recurre, produciendo una espacialidad crítica nueva, que interrumpe tanto la referencia del homenaje como la potencia de representación convencional, pues ya no se guía por una temporalidad progresiva, sino por una lógica del anacronismo, ligada a nociones como contingencia afectiva y fragmentación.

Georges Didi-Huberman sugiere que los “pasados citados” de Godard dan cuenta a la vez de un gesto respetuoso y uno irrespetuoso, “constituyen al mismo tiempo un acto de referencia y un acto de irreverencia” (Didi-Huberman 2015, 15). Se trata de una cita “porque no se inventa nada” —insiste el autor—, pero una que se transforma. Esta transformación implica tanto una apelación a la autoridad como un rechazo de ella y ambas conforman una coherencia estética que parece apoyada sobre la potencia de la “libre circulación de las imágenes y las palabras que las *Histoire(s) du cinéma* llevarán hasta la incandescencia” (Didi-Huberman 2015, 19).

Godard elabora un archivo sobre la historia del siglo XX a partir de su propia vivencia de la historia del cine. Así, el abordaje de la historia adquiere un evidente carácter performativo y de autoconstrucción, pues el cineasta indaga tanto sobre el uso del material de archivo para construir la propia memoria, como sobre la producción del archivo para articular la historia del siglo y configurarse a sí mismo como cineasta.

Las *Histoire(s)* poseen las características que normalmente se atribuye a los archivos visuales, esto es, convertirse en huellas del tiempo, configurar espacios de persistencia del pasado hasta su cristalización, articular migraciones mediáticas de la historia en soportes diversos. La particularidad del archivo de Godard es que el sustrato no es (sólo) la espectralidad de la memoria y los recuerdos, sino la materialidad de la imagen con su espacio-temporalidad y su capacidad de sedimentación. Las *Histoire(s)* son el producto modélico arrojado por la “era del archivo” que impone al cine contemporáneo una suerte de “hechizo”, según la propuesta de Vicente Sánchez-Biosca, pues, podría decirse, como documental de archivo, la serie de Godard “conecta con otro mundo, sostiene su mirada, devuelve a la vida difuntos tal y como fueron observados en vida, quizá por última vez” (Sánchez-Biosca 2014, 96).

La serie propone una superficie fascinada por el material que el pasado arroja con sus lagunas y fisuras y con las incertezas propias de cualquier narración sobre la historia. Por eso cabe preguntarse dónde está la potencia archivística de Godard. ¿En la reutilización de las imágenes de la historia del cine para re-narrar la historia del siglo? ¿En la lectura de la historia a través del cine? ¿O en la lectura del cine a partir del pasado?

Benjamin Buchloh señala que el archivo implica “una creación artística basada en una secuencia mecánica, en una repetitiva letanía sin fin de la reproducción, que desarrolla con estricto rigor formal y coherencia estructural una ‘estética de organización legal-administrativa’” (Guasch 2011, 9). Leer las *Histoire(s)* en esta clave implica comprender que no se trata de “asignar” un lugar en la colección o depositar algo en coordenadas de clasificación, sino consignar, agrupar, unificar, identificar, clasificar y configurar un corpus para leer la relación entre cine e historia de acuerdo a unas particulares relaciones de temporalidad entre pasado, presente y futuro.

Esta aproximación a las *Histoire(s)* permitirá volver sobre algunos de los problemas de la representación histórica en un doble sentido: en primer lugar, al pensarlas como archivo, es decir, partiendo del supuesto de la relación entre las huellas de los acontecimientos y los poderes hegemónicos que tienen la capacidad de activar o desactivar su potencia para configurar relatos sobre la historia; en segundo lugar, al proponer una deconstrucción del archivo en su trabajo con las fuentes. Si frente al problema de las fuentes, cualquier historiador debe evaluar las estrategias que toma para vincularse con ellas, en el caso del cineasta, son sometidas al doble proceso de archivo descentrado y teorización en una autobiografía visual: las “historias” de Godard son historias de “*cinemai*” a través de las cuales conjura la deuda del cine con la historia. Se trata de un intento de reescritura a expensas de la primera persona del singular y “del sujeto esencial considerado como una ilusión” (Guasch 2009, 57). Esto inscribe al “autor” en el modelo del “lugar”, es decir, como localización adonde van a parar las palabras y las cosas.

Del archivo warburgiano

Refutando los modelos historiográficos hegemónicos en el siglo XIX, Warburg expresa con *Mnemosyne* la necesidad de plantear un modelo de archivo visual que desarticule el tiempo eucrónico de la historiografía del arte tradicional para hacer espacio a una historia ligada a las nociones de contingencia, no-homogeneidad y engrama. Este concepto es tomado del biólogo Richard Semon Wolfgang según quien todo estímulo imprime una “huella mnémica” en el organismo vivo por lo que el engrama constituye la unidad —en este caso visual— a través de la cual leer la memoria de la cultura. El atlas warburgiano pretende ser una memoria que active los engramas del pasado, aun

cuando su lógica es la de la aleatoriedad que permite unir imágenes de procedencia diversa con motivos recurrentes de las pervivencias engramáticas a través de grabados, pinturas, obras de arquitectura, recortes de la prensa, fotografías y esculturas.

Combinando metodológicamente el movimiento en el *interior* de la imagen con el movimiento *entre* las imágenes, Warburg describe *Mnemosyne* como una “historia del arte sin texto”, que comprende 1000 fotografías ordenadas según un sentido de afinidad. Desde piezas del Renacimiento hasta fotografías de publicidades de las primeras décadas del siglo XX, se “apilan” como los estratos del tiempo sobre un dispositivo de almacenamiento de la memoria socio-cultural. Estas imágenes “no estructura[n] una historia discursiva, sino imágenes o *pathosformel*, en tanto que formas —*formulae*— portadoras de sentimientos —*pathos*—, que funcionan como representaciones visuales y como maneras de pensar, sentir y concebir la realidad” (Guasch 2011, 24-25).

Buchloh sugiere que el de Warburg es el más importante ejemplo de una tendencia anti-positivista de la historia. En este sentido, *Mnemosyne* sería

un modelo mnemónico en el que el pensamiento humanista de Europa occidental reconocería una vez más, tal vez por última vez, sus orígenes, y rastrearía sus continuidades latentes en el presente alcanzando espacialmente a través de los confines de la cultura humanista europea y situándose temporalmente en los parámetros de la historia europea desde la antigüedad clásica hasta el presente (Buchloh 1999, 122).

El archivo warburgiano parece hacer especial hincapié en la construcción de la memoria histórica colectiva focalizando en la relación entre lo mnemónico y lo traumático. Este vínculo puede pensarse a partir de una particular afinidad con el ejercicio de Godard, quien configura la relación entre la historia y el siglo XX a partir del exterminio perpetrado por el nazismo. Estos archivos componen heterogeneidades y discontinuidades sin el establecimiento preciso de cronologías o linealidades. Ambos resultan ser estructuras descentradas en las que no se eluden ni las contradicciones, ni — como agrega Guasch— las banalidades. A partir de un modelo de temporalidad que entrama supervivencias, Warburg exige leer el anacronismo en la historia y la superposición de tiempos que se contradicen como síntomas a partir de imágenes que desvelan relatos no-convencionales de la historia. Con una premisa similar, Godard se convierte en el personaje focal de una historia performativa del cine y el siglo, en la que las nociones de “actual” o “contemporáneo” se vuelven muy problemáticas. Georges Didi-Huberman lo explicita claramente:

El punto de vista anacrónico —más allá del historicismo tradicional— debería tener la potencia para descubrir esta complejidad:

comprender la dinámica de supervivencias en juego; describir cómo (...) lo inmemorial de una experiencia responde a una práctica *actual* para formar un relámpago, una constelación, la ‘imagen dialéctica’ de un objeto anacrónico o, para decirlo de una forma más nietzscheana, de un objeto inactual. (Didi-Huberman 2008, 14)

En Warburg, Giorgio Agamben encuentra que lo que debería haber aparecido como una estructura inconsciente por excelencia, esto es, la imagen, “se muestra a sí misma como un elemento histórico decisivo, el verdadero lugar de la actividad cognitiva humana en su confrontación vital con el pasado” (Agamben 2007, 185). Siguiendo estas intuiciones, es posible asumir que Warburg transformó la imagen en un “elemento decisivamente histórico y dinámico” (Agamben 2001, 52).

Tal vez una de las mayores aspiraciones warburgianas haya sido comprender y describir las energías inherentes a las imágenes de la cultura, esto es, las energías “guardadas” en esas imágenes, que esperan ser revividas en las imaginaciones de otras épocas y reafectadas por las vivencias de otros tiempos. Por su parte, el cine se ha convertido en un dispositivo cada vez más legitimado para medirse con la historia. Por su capacidad para tramar tiempos a partir de las potencialidades intersticiales de las imágenes, parece un soporte privilegiado para seguir las huellas warburgianas.

Dejando de lado la ilusión de linealidad, la gramática (y la técnica) propia del cine hace imposible concebir la temporalidad de la imagen más que a partir de la interrupción. De modo similar al intento de Warburg, las *Histoire(s)* dislocan intempestivamente con nuevas consideraciones sobre el presente y renovados mecanismos imaginables para inteligir el pasado. Esta impertinencia de las imágenes pone de manifiesto que la temporalidad que construye Godard no es del orden de la sucesión, sino que surge —como querría Benjamin— de un tipo de montaje. En esta clave, así como la estrategia warburgiana pretende desocultar la lógica dominante en la historia teleológica a fin de consolidar un relato basado en las motivaciones emocionales del historiador o el artista, con las *Histoire(s) du cinéma* Godard repiensa el vínculo entre cine y filosofía reafirmando el gesto cinematográfico como destino privilegiado de la memoria histórica.

Cine e historia

El archivo toma la forma de un ensayo a partir de imágenes tanto en Warburg como en Godard. Especialmente en este último, se establece una compleja relación entre imagen y texto hasta tal punto que el dispositivo que conforman adquiere la forma de un “montaje de proposiciones” —tal el rasgo fundamental que Antonio Weinrichter atribuye al film-ensayo. Estas proposiciones —imágenes solas o imágenes en una tensión dialéctica con el texto— configuran lo que con Didi-Huberman se podría definir como una historia del arte (cinema-

tográfico) radical, es decir, una que diluye las fronteras disciplinares para configurar un espacio-tiempo sobre la idea eisensteniana de montaje, esto es, la del choque y el conflicto.

Sergei Eisenstein proponía una relación entre la toma y el montaje a partir de la colisión. En efecto, aseguraba que el sentido se producía “por el conflicto de dos piezas en oposición una a la otra [...] Dado que la base de todo arte es el conflicto (una transformación ‘imaginista’ del principio dialéctico). La toma... debe ser considerada desde el punto de vista del conflicto” (Eisenstein 1949: 37-38). Dos producciones godardianas parecen ser herederas de un uso similar del montaje y vuelven sobre la relación espacio/tiempo que las *Histoire(s)* ponen de manifiesto: *The Old Place* (1999) y *Dans le Noir du temps* (2002). Éste encierra once epifanías que entretejen una trama temporal que intenta capturar la “última imagen” —es decir, los últimos minutos de la juventud, del coraje, del pensamiento, del amor, entre otros— y parece poner en tensión el espacio que surge de los ejercicios de *The Old Place*. Las imágenes atraviesan la literatura, la música, la pintura, la historia del arte en general, para animarse a entrevistar a los horrores del siglo. En ambos casos, la imagen-video se transforma en un sonido que se escande en un poema que vincula Auschwitz, la apertura de los campos, la guerra de Argelia, el evangelio de San Mateo de Pasolini para proponer “Imagine un museo” en el que las imágenes se multipliquen para quebrar cualquier telos prefigurado.

Como sugiere Didi-Huberman para las *Histoire(s)*, en estos casos también es posible leer el trabajo de figurabilidad que se pone en funcionamiento. Es decir, un trabajo “que engendra por así decir un estado de ‘revolución permanente’ donde cada imagen devendrá capaz de criticar a todas las precedentes” (Didi-Huberman 2015, 45). Este principio de figurabilidad permite rastrear las variadas formas que adquiere lo político en las imágenes. El agonismo y su inherente irresolución constituyen las operaciones principales de un montaje que se sustenta en la tensión entre las imágenes, en el vacío que propicia el pensamiento, y no sólo en el golpe de las atracciones.

Como equivalente de la teleología que combate Warburg para solicitar las supervivencias, Godard propone dos maquinarias cinematográficas a partir de las cuales pensar lo político en el cine: Hollywood y la industria soviética. Ambas configuraron ciertas ideas sobre la historia y han sido en gran parte responsables del modo en que se construyeron discursivamente algunos acontecimientos del siglo XX. Los dos modelos se disputaron el relato de la historia y por eso aparecen en las *Histoire(s)* el cine de Eisenstein, Vertov, Pudovkin, por un lado, y la MGM (Metro Goldwyn Mayer) —“es decir, Hollywood”— junto con la figura de Irving Thalberg, gran magnate de la industria cinematográfica de las primeras décadas del siglo XX, “el único que cada día pensaba 52 películas”, por el otro. Aunque con

ideologías opuestas, nada impidió que gran parte de los directores rusos emularan los mecanismos narrativos y visuales del “padre” del cine norteamericano, David W. Griffith. Godard lo explicita a partir de las letras que conforman *Tempestad sobre Asia* (*Potomok Chingis-Khana*, Vsevolod Pudovkin, 1928), que se convierten en la palabra PRAVDA (“verdad”) para mezclarse luego con la muerte de Lenin en primer plano y superponer la imagen de Charles Chaplin como epítome de Hollywood, para terminar con la referencia a uno de sus directores “malditos”, Erich von Stroheim.

Además de discutir la impronta teleológica de ambas narrativas, el discurso de las *Histoire(s)* —como se ha explicitado— se constituye como archivo alrededor de la Segunda Guerra Mundial como acontecimiento “originario” que marca catastróficamente todos los eventos del siglo XX. Si bien sería culpable de no haber registrado la existencia de los campos de exterminio, el cine, dice Godard, “es profético, [pues] predice y anuncia las cosas”³. Cuando llegó a los campos como en *Nazi Concentration Camps* (1945), por ejemplo, film en el que George Stevens realiza un relato de viaje a través de la Europa arrasada desde Saint-Lô hasta Auschwitz, miró el horror con una perplejidad que no tienen —ni pretenden tener— películas como *Saló 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. La distancia irónica llegó tres décadas más tarde junto con la autorreferencialidad, una suerte de abyección kitsch, la teatralidad como estrategia narrativa y el distanciamiento como disparador de la reflexión política.

Más allá del *dictum* adorniano, las *Histoire(s)* sostienen que en efecto hay cine después de Auschwitz⁴. Godard asume que las distintas esferas del arte no son compartimentos estancos al hablar de la historia, sino que, por el contrario, el cine es un lenguaje impuro “contaminado, dialógico, ‘sucio’ de todos los sistemas estéticos” (Grüner 2003, 80). Como siguiendo una intuición warburgiana, Godard revisita los *Fusilamientos* de Goya, las batallas de Ucello y *L’Espoir* (*La esperanza*) de Malraux y construye la trama sosteniendo que el cine es un medio que permite pensar a partir no tanto de los objetos representados como de los modos en que ellos se presentan. Quiebra con una concepción lineal de la historia proponiendo un archivo fragmentario a partir de la manipulación de la imagen, el montaje de heterogeneidades y el intento deliberado de volver a contar la historia de los trazos que se pierden en las historizaciones hegemónicas.

³ 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.

⁴ La transitada frase dice lo siguiente: “Luego de lo que pasó en el campo de Auschwitz es cosa bárbara escribir un poema” (Adorno 2002, 26).

Variando la frase de Adorno, Jacques Rancière propone que el cine no es culpable de querer hacer arte después de Auschwitz, sino de no haber mostrado lo que el hombre hacía con el proyecto de la modernidad. En este sentido, Godard es consciente de que ni *La regla del juego* (*La règle du jeu*, 1939) ni *La gran ilusión* (*La grande illusion*, 1937) de Jean Renoir, ni *El gran dictador* (*The Great Dictator*, 1940) de Chaplin prefiguran los campos, pero les reconoce algún vago poder anticipador.

Esta potencia historiadora de la imagen cinematográfica se pone en evidencia en otra secuencia de las *Histoire(s)*: el conocido ícono del niño del gueto de Varsovia que levanta los brazos en plena rendición en la parte 4b se yuxtapone a las sombras expresionistas de un film de la época de Weimar. Esta superposición entre el horror de la guerra y las sombras monstruosas de la primera posguerra cinematográfica se vuelve simbólica, pues en la imagen del niño se sob reimprime el cuerpo de una joven mujer que baja la escalera con una vela que recorta una sombra humana sobre la pared, mientras Nosferatu, el conde monstruoso de Murnau, expande la peste del siglo XX. A priori no parece haber mayor relación entre el claroscuro de Weimar y el exterminio. Sin embargo, a través de la mezcla de materialidades, Godard logra articular una protohistoria del miedo, en la que se instala como protagonista cuando concentra el montaje alrededor de su propia fotografía de niño en la parte 3a.

Entre la dialéctica del choque y la de la analogía, se conforma la imagen “justa” godardiana que es, en definitiva, una imagen entre el pasado y el futuro, entre el modo en que ambos transforman el presente artístico del realizador y su mirada sobre la historia. A esto se refiere Jacques 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” (Rancière 2011, 76).

El montaje es en el archivo de Godard lo que “metamorfosea el azar con el destino” (Godard 2005, 35) como para Warburg y la principal operación creativo-historiadora como para Benjamin. En tanto mecanismo narrativo en un sentido amplio está en y proviene de otras artes como bien sabía Warburg, pero para Godard es lo específico del cine, lo que lo diferencia de la pintura o la novela. Desde el comienzo, a través del ruido de los rollos al rebobinarse o mostrando la operación de cortar y pegar fotogramas, aparece exhibido el mecanismo del montaje. Fundiéndose en otro cineasta, Godard da lugar a Dziga Vertov y *El hombre de la cámara* (*Celovek s kinoapparatom*, 1929), film en el que aparecía a su vez la montajista realizando el ensamble de la misma película. Este gesto autorreflexivo —que además puede vincularse con el grupo militante Dziga Vertov del que Godard fue parte— aparecía ya desde el subtítulo del film de 1929, “Extracto del diario de un operador”, junto con las premisas que

guían el film: se trata de “un trabajo experimental que apunta a crear un verdadero lenguaje absoluto internacional” —que, en algún sentido, bien podría pensarse como premisa tanto en Godard como en Warburg. Para Vertov, se trataba de crear un cine completamente separado del lenguaje del teatro o la literatura. Godard reactualiza el intento con su propio “experimento en la comunicación cinematográfica de eventos visibles” (Vertov), pues en las *Histoire(s)* podrían leerse las reglas de un archivo sobre la memoria cinematográfica, entre las que habría que incluir un principio que Gilles Deleuze encuentra fundamental: “Lo que cuenta es el ‘intersticio’ entre imágenes” (Deleuze 1993, 239). No se trata de mera asociación, sino de una diferenciación que produce algo nuevo entre dos imágenes que se convierten en acciones, en afecciones “entre lo sonoro y lo visual: hace[n] ver lo indiscernible, es decir, la frontera” (Deleuze 1993, 241).

La lógica intersticial es el mecanismo por antonomasia de la propuesta anacrónica de Warburg. Uno de los conceptos centrales de su proyecto es la idea de *Nachleben*, es decir, el “vivir-después”, que retorna y se convierte en urgencia “anacronizante”. La concepción warburgiana de la historia supone que, ante la imagen, no se está ante algo con límites precisos, sino frente a la incerteza de que la imagen es resultado de movimientos que sedimentaron o cristalizaron de algún modo en ella. Didi-Huberman asegura que uno se encuentra “ante la imagen como *ante un tiempo complejo*, el tiempo provisionalmente configurado, dinámico, de esos movimientos mismos” (Didi-Huberman 2006, 35). Esta conceptualización implica una desterritorialización de la imagen y el tiempo que expresa su historicidad. Por eso, Warburg se propone rearmar la historia restituyendo “timbres de voz inaudibles”, voces replegadas en los pliegues de los archivos canonizados. Esto conlleva una reaparición fantasmal en la que las imágenes sobreviven a la sedimentación antropológica que las hizo devenir parciales o inexistentes por parte de cierta mirada sobre la historia. Lo que hace Warburg es reconstruir un “pueblo de fantasmas” con huellas apenas visibles, diseminadas como los fantasmas de Godard.

Warburg quiere activar en las planchas de su atlas “los efectos latentes en las imágenes, organizando su confrontación siempre sobre fondos negros, que utiliza como ‘medio conductor’” (Amado 2009, párr. 9), logrando una iconografía que es una transformación y una sublimación de símbolos primitivos míticos, imágenes de la alta cultura, e iconos de la cultura “baja”, desactivando las jerarquías propias de los modos más convencionales de considerar la circulación cultural. La supuesta homogeneidad de la historia se disuelve en una cartografía con texturas y geografías heterogéneas que obliga a una mirada sincrónica, ligada a la simultaneidad de la mirada más que a la sucesión.

Mnemosyne había sido considerado en su época como un intento fundador de conciliar una visión histórica y una visión filosófica de las imágenes. El proyecto de un atlas de imágenes remitía a la idea de las *Pathosformel* como formas arquetípicas ligadas a la expresión del *pathos* (dolor, deseo, duelo). Estos gestos que traducen las pasiones (brazos levantados, bocas abiertas, torsiones del cuerpo, etc.) resurgen de época en época y constituyen un “fondo gestual” del que se alimentan los artistas. Según Didi-Huberman, allí aparecen las imágenes de toda la historia de las Bellas Artes (la ménade y la ninfa, el Laocoon y la serpiente), pero también la historia de la prensa y la publicidad.



Imagen 1: *Histoire(s) du cinéma* (1988-1998) | © Intermedio

El montaje, una “bella preocupación” para Godard, es para Warburg una manera espacial de escribir la historia. El atlas pretende movilizar la “masa hereditaria de engramas” (Warburg 2010, 4) de la civilización, en “un intento de reanimar valores expresivos predefinidos en la representación de la vida en movimiento” (Warburg 2010, 3).

Con la noción de supervivencia warburgiana, el pensamiento sobre la imagen y la historia encuentran un nuevo camino. Warburg no se satisface con el disciplinamiento del saber, pues el encuentro ante la imagen se da en la profanación de todo límite. Cada imagen es el resultado de movimientos que han sedimentado y cristalizado en ella, que “obligan a pensar la imagen como un *momento* energético o dinámico, por más específica que sea su estructura” (Didi-Huberman 2009, 35). La imagen no puede dissociarse de la vida de los miembros de la sociedad, ni al margen del saber propio de su época, ni de las creencias de la gente que fueron su condición de posibilidad. En este sentido, Didi-Huberman plantea que Warburg abre con su noción de supervivencia “la historia del arte al ‘continente negro’ de la eficacia

mágica —pero también litúrgica, jurídica o política— de las imágenes” (43).

Las *Histoire(s)*, por su parte, abren las imágenes a la dimensión del tiempo haciendo que el archivo se convierta en un reservorio cinematográfico de síntomas históricos. De esto se trata el “tiempo fantasmal de las supervivencias” (Didi-Huberman 2009, 47). Allí está el nudo gordiano del anacronismo, pues “el presente está tejido de múltiples pasados” (48) que recalcan en la imagen en la que lo “horizontal” del tiempo encierra una complejidad “vertical” y paradigmática del espacio: “Progreso, decadencia, supervivencia, renacimiento, modificación son otras tantas formas según las cuales se relacionan las partes de la red compleja de la civilización” (52).

Tal como Warburg la entiende, la supervivencia conduce a pensar que el presente lleva la signatura de múltiples pasados y esto implica la indestructibilidad del tiempo sobre las formas y los espacios a los que se puede acceder desde la imagen. Se trata de abrir en la actualidad de una imagen “la brecha de las supervivencias” (Didi-Huberman 2009, 51) para oír la voz de los fantasmas que sobreviven o malviven en los objetos históricos y las pulsiones del futuro que aparecen en su representación artística o en los fotogramas olvidados que claman por contar la historia. La consideración warburgiana del *Nachleben* proporciona un modelo de tiempo propio de las imágenes, un *modelo de anacronismo*, que quiebra un tipo de lógica histórica para describir “*otro tiempo*”, que “desorienta, pues, la historia, la abre, la complica” (75-76).

Fragmentos de un archivo visual

El modelo anacrónico del *Nachleben* no busca sólo las desapariciones, sino que persigue lo que en ellas deja huellas, esto es, aquello que es susceptible de memoria y retorno. La supervivencia implica un conjunto de operaciones en las que tienen lugar el olvido, la construcción y transformación del sentido, el recuerdo y los hallazgos fortuitos y ocasionales. Como en el archivo warburgiano, cada imagen de las *Histoire(s)* se convierte en un fotograma del gigantesco tramo de material fílmico que propone una constante narración discontinua. Tanto en Warburg como en Godard, la imagen disloca el todo y, con esta disrupción, modifica, revela y solicita las narrativas predecibles de la historia.

Las *Histoire(s)* comienzan con la voz en *off* de Godard que propone “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

Bresson (1997)⁵, 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.

Sobre fondo negro aparece como rótulo inicial: *Hoc opus, hic labor est* (“esta es la obra, aquí está el trabajo”). La cita es del parlamento de la Sibila a Eneas en la *Eneida* de Virgilio cuando aquella asegura que, una vez que se desciende a los infiernos, no es sencillo regresar a la superficie. Godard se anima a iniciar ese viaje para leer entre líneas los motivos cinematográficos sepultados por las historiografías tradicionales y recuperar sentidos históricos que pongan en evidencia las paradójicas confluencias entre arte, historia, tecnología, guerra y muerte.

No es imposible reconocer en las decisiones de Godard el principio de la distancia, esto es, el *Denkraum* o espacio del pensar warburgiano, “que los seres humanos interponemos entre nosotros y los objetos del mundo con el propósito de conocer el daño o el provecho que ellos pueden infligirnos u otorgarnos” (Burucúa 2010, 40). Estos espacios del pensamiento son promovidos por las *Pathosformeln* que Godard no sólo busca en la historia del cine, sino que crea a partir de la lógica de la yuxtaposición con la que rastrea en todas las artes los horrores del siglo. Estas formas afectivas intervienen en el tejido del archivo haciéndose accesibles a través de “los personajes, los objetos, las relaciones entre ellos, las jerarquías, las instituciones o, mediante símbolos y alegorías” (Burucúa 2010, 42). Por eso, *Denkraum* y *Pathosformeln* constituyen dos categorías que proponen explicaciones y representaciones en el problema de la inteligibilidad de los traumas históricos. El archivo Godard rastrea esta potencia afectiva en las singularidades para componer imágenes que, a través del montaje, interrogan el pasado y el modo de relacionarse con él.



Imagen 2: *Histoire(s) du cinéma* (1988-1998) | © Intermedio

⁵ El original es: “Sin cambiar nada, que todo sea diferente”.

Para ello, Godard se pregunta por los mecanismos de visión. Ya en el capítulo 1a, *Todas las historias*, se lee “Que cada ojo negocie por sí mismo” y se yuxtapone la imagen de *La ventana indiscreta* (*Rear Window*, Alfred Hitchcock, 1954) produciendo no sólo un instante de obvia reflexividad —pues la imagen del film hitchcockiano se abre con el personaje interpretado por James Stewart mirando por su ventana desde el objetivo de su cámara de fotos—, sino que, además, produce una analogía entre el “ojo” mencionado en el cartel y el “ojo/objetivo” de la cámara fotográfica que se ve en la imagen. ¿El ojo humano es más o menos perfecto que el objetivo artificial? Como el ojo gigante a través de la lupa del domador de pulgas de *Mr. Arkadin* (Orson Welles, 1955), las *Histoire(s)* multiplican los mecanismos del “ver” y parecen no distinguir entre lo “natural” del sentido de la vista y los dispositivos artificiales, encontrando allí una compleja continuidad tecno-histórica. Esto, posiblemente, pueda aludir al modo en que se ve el mundo contemporáneo, mediatizado por una serie infinita de artefactos y sistemas de información improbablemente “objetivos”.

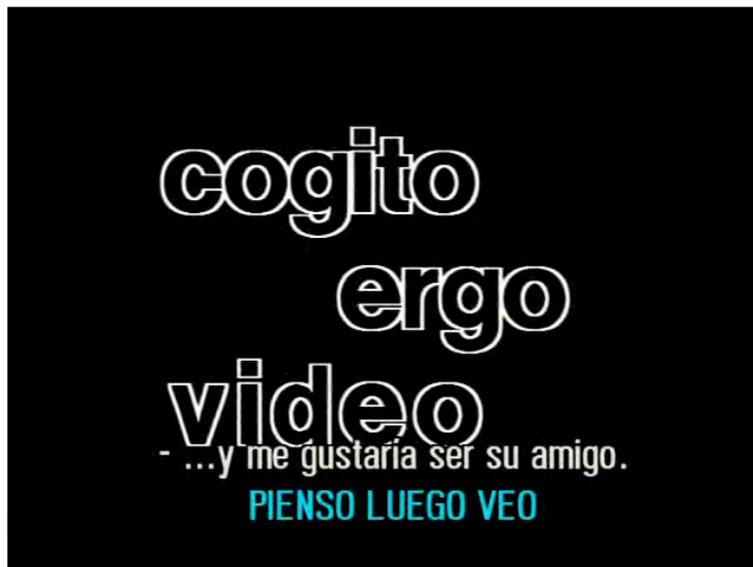


Imagen 3: *Histoire(s) du cinéma* (1988-1998) | © Intermedio

En el capítulo 1b, *Una historia sola*, se lee “Cogito ergo video”, configurando otra homologación fundamental, ya no entre el ojo y los artefactos, sino entre el pensar y el ver (aprovechando la equiparación cartesiana entre pensamiento y existencia). En esta dirección, aparecen *Las meninas* que, como en *Las palabras y las cosas* (1966), interrogan tanto la relación entre visibilidad e invisibilidad como el lugar de centralidad del hombre en el discurso de la modernidad. En el cuadro de Velázquez, los planos de legibilidad se multiplican como ocurre en los cuadros de Godard produciendo un juego de virtualidades —entre lo ideal y lo real— que es lo más pictórico de las *Histoire(s)* y lo más cinematográfico de *Las meninas*.

Las imágenes se van encadenando según la ley del “buen vecino” como quería Warburg para desandar las “historias”. En un

artículo reciente sobre la comparación de ambos autores, Dimitrios Latsis se refiere a una afinidad de naturaleza práctica y conceptual que emerge tanto del proyecto de Warburg como del de Godard. Esta afinidad parece vincularse a la fuerza afectiva que comportan tanto las imágenes como los mecanismos en sí. Los paneles negros sobre los que Warburg monta las imágenes, parecen vinculados así al fluir visual que consigue Godard a partir del descrédito de las imágenes para una historiografía convencional. Latsis relaciona la operación godardiana con la del efecto situacionista de Guy Debord en la versión fílmica de *La sociedad del espectáculo* (*La société du spectacle*, 1973)⁶, pero no acepta la asunción de Giorgio Agamben, quien considera que tanto la de Godard como la de Debord serían dos “historias de artistas mesiánico-escatológicos” (Latsis 2013, 779). Más bien, Latsis ve en Godard el gesto warburgiano de intentar salvar la memoria del arte como un programa de archivo de montaje. Éste haría evidente la tensión que portan las imágenes al acarrear consigo la marca del pasado. La afinidad sería, entonces, esta potencia afectiva que une la disección de la aristocracia del Jean Renoir de *La regla del juego* (*La règle du jeu*, 1939) con la pobreza del vagabundo de Charles Chaplin; *Fausto* (*Faust*, F.W.Murnau, 1926) y Cyd Charisse con la fragilidad de Lillian Gish frente a su padre golpeador en *Pimpollos rotos / Lirios rotos* (*Broken Blossoms*, David W. Griffith, 1919), pero también frente a *Iván el terrible* (*Ivan Grozny*, Sergei Eisenstein, 1944).

Esta historiografía dialéctica superpone la imagen de Rita Hayworth con *La brujería a través de los tiempos* (*Häxan*, Benjamin Christensen, 1922). En este film, se repiensa la figura de la “bruja” o “hechicera” desde la Edad Media hasta los años 1920; sin embargo, la yuxtaposición cobra particular interés si se advierte que el film de Christensen homologa la forma en que la historia pensó a las brujas y estigmatizadas y el modo en que el siglo XX construyó la figura de la “histérica”. En este sentido, las divas de Hollywood, las hechiceras de la Inquisición y las histéricas de Charcot quedan horizontalmente vinculadas en una comparación paratáctica y genealógica que pone de manifiesto la afinidad warburgiana: el significado depende más del intervalo que de la yuxtaposición. El método anacrónico se vuelve un procedimiento esencial para pensar las repeticiones históricas en torno a la exclusión y el estigma. Sólo habría que esperar a otro tramo de las *Histoire(s)* para que las figuras del “judío” y el “musulmán” den continuidad histórica a estas premisas. La migración de las imágenes vuelve a demostrar en el dispositivo la potencialidad del cine para producir efectos para volver sobre la historia.

⁶ Ver: Taccetta, Natalia. 2014. “Guy Debord y Walter Benjamin: del anti-espectáculo a la deriva de la historia”. *El situacionismo y sus derivas actuales. Acerca de las relaciones entre arte y política en la estética contemporánea*. Buenos Aires: Prometeo Libros editorial.

El archivo performado

Latsis sugiere que tanto para Warburg como para Godard “activar la imagen y ponerla en movimiento, para hacerla ‘contemplar a sus vecinos’ era una apuesta muy personal” (Latsis 2013, 778). En las placas warburgianas, es más difícil rastrear esta implicación, pero en las *Histoire(s)* de Godard parece construirse una suerte de “dispositivo de la privacidad” para subrayar el carácter subjetivo de esta construcción de la historia. Allí se ve a su autor —incluso con aspecto muy doméstico— tipeando en su máquina de escribir o siguiendo referencias en su biblioteca. El *pathos* teorizado por Warburg parece reactualizarse en Godard en la forma más performativa posible, actuando la historia, montando una historia sobre una película a partir de películas en la historia, convirtiendo a la historia del cine el material original para escribir la propia memoria.

Warburg había animado los intersticios entre las imágenes en una iconología cuyo valor epistémico es tanto estético como histórico y metodológico. Una de sus premisas fundamentales parece ser la desconfianza en el texto escrito para dar cuenta de la historia que encuentra en la pantalla su superficie de inscripción ideal. Las placas negras y el tramo de video funcionan del mismo modo, confiando en la dialéctica entre simultaneidad y sucesión para producir efectos sobre y de la historia.

En Godard, la performatividad del archivo a la que se refiere Osthoff cuando analiza la producción artístico-archivística de Lygia Clark, Hélio Oiticica, Paulo Bruscky o Eduardo Kac, toma la forma de mecanismos enunciativos de autorreferencia. La frase “Todas las historias del cine que no se han hecho nunca” da lugar a “His-toi-toi du cinéma”, “Histoire(s) du cinémoi”, “Histoire(s) du cinéma con una ‘s’”, o bien “Todas las historias que habría, que habrá, que ha habido” que se continúan en el ensamblaje. La irreverencia de la cita adquiere su verdadera dimensión cuando aparecen *El desprecio* (*Le mépris*, Jean-Luc Godard, 1963) y Anna Karina. Sin embargo, el entramado se completa con *Buenos días, Tristeza* (*Bonjour, tristesse*, Otto Preminger, 1958), Kenji Mizoguchi y el lobo lujurioso de Tex Avery.

Histoire(s) du cinéma con una “s” deja aparecer “con ‘ss’” para ceder paso a Hitler y una secuencia en la que se afirma que Radio París era alemana. La secuencia termina con la mención a *El gran dictador* (*The Great Dictator*, Charles Chaplin, 1940) y *Ser o no ser* (*To Be or Not To Be*, Ernst Lubitsch, 1942), dos de las parodias de Hitler y el nazismo más ideológicamente interesantes del cine clásico. Godard se sirve de estas estrategias para pronunciarse sobre “lo alemán”, con el desplazamiento de Sigfrido a Fritz Lang, de los documentales sobre la *Wehrmacht* a las imágenes de los sobrevivientes y al polaco que conducía los deportados a Treblinka. Esta construcción no se detiene hasta yuxtaponer la imagen de un grupo de mujeres desnudas con

Hitler para construir la inextricable relación entre la historia y la muerte.

Como Warburg con su uso de los espacios-entre que propician una suerte de cadencia entre las imágenes, Godard necesita tanto a la imagen fija como a la imagen en movimiento. Así, hace aparecer tanto a *Saturno devorando a sus hijos* (1819-1823) y *Los fusilamientos del 3 de mayo* (1813-1814) de Goya, como a la liebre muerta en la sesión de caza en *La regla del juego*. Superpone *La edad de oro* (*L'âge d'or*, 1930) de Luis Buñuel con conocidas vistas de Auschwitz para sumar un comentario explícito: “Nunca olvidaré”. Tampoco olvida la belleza —ahora culpable— de la diva que brilla contemporánea al exterminio: “Y si Georges Stevens no hubiera utilizado la primera película de 16 en color en Auschwitz y Ravensbrück, jamás, sin duda, la felicidad de Elizabeth Taylor habría encontrado *un lugar en el sol*”. La referencia a *Un lugar en el sol* (*A Place in the Sun*, 1951) se ilustra con la utilización del montaje de atracciones: la imagen de la actriz se funde con la de un deportado agonizante, mientras el tono irónico de Godard refuerza su hipótesis: “¡Oh! ¡Qué maravilla poder mirar aquello que no vemos!”. Esta referencia parece una clara alusión a los vencidos de la historia de las tesis de Benjamin, quien, en *Sobre el concepto de historia*, se horroriza con los ojos abiertos del *Angelus novus* de Paul Klee que no puede detenerse a mirar las ruinas que se acumulan tras él, mientras es arrastrado por el progreso.

Godard hace coincidir en el espacio fílmico una dedicatoria a Santiago Álvarez —uno de los más importantes realizadores y montajistas que acompañaron la revolución cubana— con una reflexión sobre cine, política, montaje e historia: “Hacer una descripción precisa de lo que nunca ha sucedido es la tarea del historiador”, dice el film. Como leyendo la historia del cine “a contrapelo”, el realizador explicita su mecanismo y el principio que guía su montaje, esto es, contar la historia que nunca ha sido contada. Y bajo esta premisa, aparece una homologación que funciona como un principio historiador-cinematográfico y político: *contar la historia es hacer la historia*. Godard insiste en que la suya es “una historia que había sido contada, pero nunca relatada”.

Con la frase “*Fatale Beauté*” Godard produce una suerte de variación sobre el verso de Rilke: “Porque lo bello no es sino el principio de lo terrible” (Rilke 1993, 61). Tras un montaje de imágenes de muertes en el cine, aparece un rótulo que será el título de otra de las partes de las *Histoire(s)*: “El control del universo”. Esta idea de control se liga a la tarea del realizador, que es también quien elige qué muertes visibilizar y cuáles no, como el historiador en su relato. Aquí, Godard activa la potencia de la historia con la belleza de Anna Magnani en *Roma, ciudad abierta* (*Roma, città aperta*, Roberto Rossellini, 1945) y el gesto de muerte frente a su hijo.

Con la música de la *Sonata para viola y piano op. 11 n° 4* de Paul Hindemith se marca una cesura que permite desarrollar otro de los tópicos del capítulo: “Ni un arte ni una técnica... un misterio”. ¿A qué misterio se refiere? ¿Al de la tranquilidad de Seurat en *El baño de Asnières* (1884), a la desaparición de Albertine, a quien parece representar la *Bañista rubia* de Auguste Renoir (1881) o el misterio de la materialidad misma del cine? Esa esencia misteriosa es capaz de expresar para Godard lo que se escapa a las palabras, lo que excede el lenguaje literario y queda condensado tal vez en la recurrente imagen del rescate de Debbie en *Más corazón que odio* (*The Searchers*, John Ford, 1956). Por eso *Seul le cinéma, Tout Seul*, ahí el misterio de “*le temps retrouvé*” y del “*se retrouver*”. Por eso aparece el rótulo dedicado a “Marcel” y a la belleza furtiva y escurridiza de “Albertine”, belleza fatal que se yuxtapone a una cabeza sin rostro de Max Ernst, la de *Los invitados del domingo* (1924).

Godard caracteriza a los políticos de la modernidad con las notas del crimen y la muerte. El montaje configura un *collage* que empieza en los museos y termina en la televisión. La violencia referida parece retomar la premisa de Frantz Fanon en su libro *Los condenados de la tierra* (*Les damnés de la terre*, 1961) y el célebre prólogo de Jean-Paul Sartre. Godard también parece pensar que a la violencia hay que responder con una violencia mayor: “si existe un gobierno de bestias salvajes, debe ser tratado como una bestia salvaje”, dice en su film. Liga esta equiparación entre gobierno y violencia a una reflexión sobre la televisión: “¿La de la batalla de Borodino y el final de la dominación francesa contada por Tolstoi? ¿La de la batalla de Bagdad contada por la CNN, el triunfo de la televisión americana y sus *groupies*?”. La guerra se vincula dialécticamente al consumo que caracteriza las sociedades contemporáneas, en particular, el consumo de imágenes televisadas y lo que con Debord podría llamarse, la espectacularización de la vida y la muerte. Así, sobre *La guerra*, óleo de Henri Rousseau de 1894, el rótulo RAI (Radiotelevisión italiana) se transforma en REICH 3 mientras se oye una marcha nazi. La relación entre imagen y muerte pone de manifiesto el nexo irrevocable entre la historia del siglo XX y el exterminio nazi. Pero las imágenes realizan otro rodeo: primero, *El testamento del Dr. Mabuse* (*Das Testament des Dr. Mabuse*, Fritz Lang, 1933) sobreimpreso en una xilografía de Ernst Ludwig Kirchner, *La maravillosa historia de Peter Schlemihl – Conflicto* (1915); luego, el poder de la televisión, a la que parece comparar con *Attila, il flagello di Dio* (Febo Mari, 1918). Entre estas referencias, aparece la de Erich Pommer, personaje central en la historia de la UFA y fundador de la Universal, con una fotografía que luego corrige con el rótulo “Error Carl Laemmle” enfatizando el carácter precario del ensamble, como si se vinculara a una suerte de fluir inconsciente incluso con errores propios del armado del archivo.

Catherine Hessling caracterizada como Nana para la película de Jean Renoir aparece para aludir a la primera coproducción francesa con la UFA en 1926. Las coproducciones se terminarían pronto: “La última será *El muelle de las brumas*, pero Goebbels echará todo a perder. A sus ojos, Michèle Morgan no tiene los ojos bonitos”. Una conocida secuencia de *El muelle de las brumas* (*Quai des brumes*, Marcel Carné, 1938) en que se oye decir a Jean Gabin “Tienes unos ojos preciosos, ¿sabes?”, deja aparecer a Goebbels, como si éste fuera el culpable del desenlace trágico del film. Gabin queda en el suelo por los disparos de los matones, como el amor romántico queda sepultado bajo de los mecanismos represivos del nazi. El verso “los recuerdos rotos” remite al final del episodio de Florencia de *Paisà* (Roberto Rossellini, 1946) donde también hay vidas destruidas por la maquinaria de la guerra.

Mientras el cine soviético hacía “películas de martirio”, Godard asegura que el cine norteamericano hizo films publicitarios, “los ingleses hicieron lo que hacen siempre en el cine, nada” y “Alemania no tenía cine, no tuvo más cine” (posiblemente Godard estuviera pensando en que el verdadero cine alemán de posguerra debía esperar hasta el manifiesto de Oberhausen a principios de los años 1960). Los franceses —señala Godard— hicieron *Sylvie et le Fantôme* (Claude Autant-Lara, 1946), pero fueron los polacos quienes lograron la inconclusa *La pasajera*, (*Passazerska*, Andrzej Munk, 1963), *La última etapa* (*Ostatni etap*, Wanda Jakubowska, 1948) y *La patrulla de la muerte* (*Kanal*, Andrzej Wajda, 1957). Una imagen de *Metrópolis* (Fritz Lang, 1926) recuerda la monumentalidad del cine alemán de los años 1920 para volver a la austeridad del cine de Munk. Estas remisiones al cine polaco se pueden enlazar con lo que en el capítulo 3b, *Una ola nueva*, es una reflexión sobre la *nouvelle vague* y lo que significó para la historia del cine en general y el francés en particular, con su epicentro en la famosa *Cinémathèque* y su legendario director, Henri Langlois. Anna Karina en *Una mujer es una mujer* (*Une femme est une femme*, 1961), sin embargo, desemboca en los leones del *El acorazado Potemkin* (*Bronenosets Potyomkin*, Sergei Eisenstein, 1925) que se mueven por la potencia del montaje y quedan unidos a Shakespeare: “Cuando decimos Elsinor, no decimos nada, cuando decimos *Hamlet*, entonces todo está dicho”, decía Laurence Olivier en su versión de 1948.

Buscando el tono de su poética, Godard le cede el control a Anne-Marie Miéville: “A media voz de una voz dulce y débil que dice grandes cosas: importantes, sorprendentes, profundas y justas cosas (...) ¡Oh, media voz! Y una suerte de murmullo en un francés infinitamente puro”. Se encadenan mujeres fuertes como Camille Claudel, Lou Andreas-Salomé, Simone Weil, Hannah Arendt, Virginia Woolf, Anne-Marie Miéville, Colette y Sarah Bernhardt. Pensadoras o artistas. La fatalidad de la belleza. No obstante, aparece una suerte de

previsión o amenaza: el fanatismo de *Alexandr Nevski* (Sergei M. Eisenstein, Dmitri Vasilyev, 1938), la oscuridad de *El ángel exterminador* (Luis Buñuel, 1962), la sensualidad de *Extase* (Gustav Machatý, 1933), *Heimkehr* (Joe May, 1928), Kim Novak en *Vértigo* (*Vertigo*, Alfred Hitchcock, 1958), que conducen a una serie de imágenes pornográficas que se intercalan con un cadáver. Muerte, belleza y seducción quedan irremediabilmente unidas.

La masa saliendo a las calles huyendo de la inundación en el “Furioso” de *Metrópolis* se funde con un comentario sobre la miseria como “último fundamento de la comunidad moderna”. Las imágenes de una ciudad en guerra lo hacen con las de *Hiroshima, mon amour* (Alain Resnais, 1959) y poco después *Alemania 90, nueve cero* (*Allemagne Neuf Zéro*, Jean-Luc Godard, 1991) con imágenes de Weimar. Estas alternancias no del todo contradictorias van escandiendo una intemporalidad sombría de la crítica a la modernidad. Los monstruos modernos no sólo aparecen con la literatura del siglo XIX o el expresionismo de los veinte, sino también con *Freaks* (Tod Browning, 1932) de quien era indudablemente Drácula. Uno de los jóvenes parece reírse tanto de la escena pornográfica como del cadáver de una mujer en un campo de exterminio. Con estas “atracciones”, como las denominaría Eisenstein, Godard pone en evidencia el papel del espectador, que no debe encontrar en la contemplación cinematográfica reposo o refugio, sino un riesgo permanente que lo obligue a comprometerse.

Sobre el final de la serie, la voz de Paul Celan recita uno de sus poemas, *Fuga de muerte* (*Todesfuge*, 1949): “Que escribe al oscurecer a Alemania tu pelo de oro Margarete / lo escribe y sale de la casa y brillan las estrellas silba a sus mastines / silba a sus judíos hace cavar una fosa en la tierra / nos ordena tocar a danzar”. Estos versos adquieren su correlato en *Metrópolis* con la María falsa que ríe extasiada en la hoguera. Esto da paso a un montaje alterno de imágenes de muertos y masacrados. Así, Godard se pronuncia sobre el díptico vida/muerte: “Ya no se preocupa uno por un posible sentido, solamente la vida pagada de sí misma hasta un estado de explosión que da su único sentido a esta vida irreductible a ningún sentido. Es el vivir la combinación de todas las fuerzas del cuerpo”. El rótulo “Nuestra sangre” da paso a otra reflexión: “Que la vida cesa de cuestionarse a sí misma y se admite como pura respuesta”, segmento ilustrado por desnutridos y muertos en Auschwitz y, poco después, Hitler y Chaplin como al comienzo de la serie, contraste que se convierte prácticamente en un *leitmotiv* de la máquina de visión que propone Godard.

Historias de archivo

Por medio de la descontextualización y la cita, Godard configura un archivo sobre el siglo que pone en funcionamiento la premisa de la

sobrevida de las imágenes como proponía Warburg y evidencia la fuerza del cine para habilitar el *Denkraum*. Estas supervivencias se recombinan en las *Histoire(s)* a partir de un tejido que no oculta su arbitrariedad y se esmera por exhibir las huellas enunciativas sobre el campo de batalla de la imagen. Entre el archivista, el coleccionista y el arqueólogo, Godard se sitúa detrás de la mesa de montaje como un historiador que plantea una “nueva historiografía” del cine para pronunciarse sobre la temporalidad ambigua que es el continuo presente del cine y el permanente “quizás” del archivo. El pasado es para Godard una latencia que espera ser activada por la memoria y corporizada en una imagen que conecte pasado y presente hasta volverlos inescindibles.

Mnemosyne y las *Histoire(s)* interrumpen todo *continuum* habilitando formas dinámicas de pensar la historia, la historia del cine y la función del historiador/artista. En ambos dispositivos, la imagen se vuelve una espacio-temporalidad adonde van a recalar los movimientos de la historia y los pliegues de la imagen. Philippe-Alain Michaud (2006) detectó esta cualidad cinemática en el pensamiento warburgiano e identificó su rasgo principal: el movimiento. Estas intuiciones “se perciben en las conferencias de Warburg hacia fines de los años 1890, en las que “proyecta un *espacio integral de representación y narración* cuyas relaciones sujeto/objeto reenvían al espacio imaginario de otro arte, que sería inventado dos años más tarde: el cine” (Sierek 2009, 99). Así como la obra de arte en el *Atlas* de Warburg captura al sujeto en acción para hacerlo partícipe del movimiento de la historia, Godard detiene el fragmento para incluirlo en una temporalidad que dé cuenta tanto del horror del nazismo y la guerra de los Balcanes como de la belleza de Hollywood.

Entre presente y pasado, la imagen constituye un puente que contiene una supervivencia cuya función parece ser la de “provocar un efecto de intensificación y dinamización de las imágenes” (Sierek 2009, 18). Aquello que en la imagen resiste la abre al trabajo de tránsito por la historia volviéndola “comprensible en su historicidad y actualidad como *fuerza dinámica*” (ibidem). Este vínculo entre historicidad y actualidad parece poner en evidencia la vocación de la imagen por pertenecer al pasado y al presente, recordando la complejidad de pensar lo contemporáneo sin atender a este vínculo problemático, que es distancia, pero una distancia que vuelve inteligible la propia cercanía. Esta dinámica de lejos/cerca se produce también en el dispositivo de Warburg: allí, “el movimiento resulta de una transformación de la energía estática en la imagen” (Sierek 2009, 27) que redundará en una dinamización de la mirada de los espectadores y una puesta en movimiento del pensamiento de las imágenes en la historia y en las historias, como en Godard. Las imágenes están cargadas de tiempo y la noción de supervivencia permite volver so-

bre una experiencia que Benjamin creía perdida en su breve texto, *Experiencia y pobreza*, de 1933.

Hacia el final de otro texto —*La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*— de 1935 (y sus sucesivas reversiones), Benjamin arengaba a la consolidación de la politización del arte a través de la cual el cine iba a poder oponerse al modelo hegemónico, es decir, a la estetización de la política. El montaje es la operación que devuelve politicidad a cada fragmento. Por eso, aunque de traducción difícil, la noción de “*Zwischenreich*” de Michaud resulta productiva para pensar la lógica intersticial tanto en Warburg como en Godard. Literalmente, sería “un reino-entre” o “reino del entre” que induce a pensar en aquello que se produce *entre* las imágenes, en los espacios intermedios, en el intervalo. De acuerdo con este principio, *Mnemosyne* podría ser pensada como una iconología de los intervalos en la que Warburg construye una memoria topográfica de la historia y el arte. De modo similar, las *Histoire(s)* constituyen una iconología cinematográfica que se preocupa no tanto por la fuerza memorística del fragmento como por la potencia de las relaciones entre las citas en un dispositivo visual “irreductible al orden del discurso” (Michaud 2006, 12) que reflexiona sobre una época en la que la lógica del espectáculo y la tecnología de la guerra traban una indisoluble relación.

Mientras Godard busca “aproximar las cosas que no están dispuestas a hacerlo”, Warburg hace “surgir el sentido de actualización de las imágenes a partir de la revelación recíproca que sólo permite la técnica del montaje” (Michaud 2006, 22). Las *Histoire(s)* describen una sobresaturación con la que Godard busca seguir la migración de las imágenes en el tiempo del cine a través de la sobreimpresión y la yuxtaposición que tienen la misma función “que la fragmentación de la cabeza de Holopherne y de la golfa esbozada por Warburg⁷ y responde a la superposición propuesta por Godard de la silueta de Lilian Gish, azorada en la niebla en *Las dos huérfanas* (*Orphans of the Storm*, David W. Griffith, 1921) y una histérica de Charcot” (Michaud 2006, 22).

⁷ La referencia corresponde a la plancha 77 del Atlas *Mnemosyne*.



Imagen 4: *Histoire(s) du cinéma* (1988-1998) | © Intermedio

Adentrarse en la textura de la espacio-temporalidad de la imagen implica prestar atención a las múltiples operaciones que realizan tanto Godard como Warburg. Entre la yuxtaposición en paneles y la sobreimpresión fílmica se funda el espacio de la imagen —*Bildraum*— como puente al pasado. Godard articula particularmente un espacio de la imagen en movimiento a partir de una yuxtaposición que se repite a lo largo de la serie: Gelsomina —interpretada por Giulietta Masina en *La strada* de Federico Fellini (1954)— contempla atónita el suicidio de Edmund, el niño protagonista de *Alemania año cero* (*Germania anno zero*, Roberto Rossellini, 1948). Los últimos instantes de Edmund aparecen ralentizados, acentuando su desolación mientras Godard cita a Wittgenstein: “¿Tienes dos manos? pregunta el ciego. Pero no me aseguro de ello mirándomelas. ¿Por qué confiar en mis ojos si dudo de tal cosa? Sí, ¿por qué habría de poner a prueba mis ojos mirando si lo que veo son dos manos?” (Wittgenstein 2000, 18). Estas dudas sobre la mirada parecen referir a Europa, que apenas sale del asombro que le provoca lo que tiene delante de sus ojos, como un niño que se suicida (amplificado por la 5.^a Sinfonía, *Di Tre Re*, de Arthur Honegger).

En la lámina 2 de su atlas, Warburg hace confluír la tragedia con la que la cultura explicita sus fantasmas y el saber con el que la misma cultura los enfrenta. Seguramente, Warburg vio el carácter primitivo de la iconografía del titán Atlas en las esculturas que examinó, pues aún en distintas genealogías, el titán siempre es, junto a sus hermanos Epimeteo y Prometeo, “tanto un *ante-dios* como un *anti-dios*” (Didi-Huberman 2010, 61). Pertenece a una generación de seres desmedidos que intentan disputar a los dioses su poder sobre el mundo: “los titanes se apoderan del mundo gracias a Cronos —¡el Tiempo sería un anti-dios!— y reinaron hasta que fue destronado por su hijo Zeus” (ibidem). Como si quisieran robarle la fuerza a la histo-

ria tanto como el fuego a los dioses, la desmesura de Warburg y Godard es condenada a llevar el mundo en andas como lo hace el titán con toda la bóveda celeste, es decir, sostener sobre sus hombros todo el pasado, dividido entre el *pathos* y la potencia. Entre la culpa por no haber estado para salvar los olvidos de la historia y la posibilidad de redimirse a través del arte, Godard y Warburg hacen emerger las imágenes del tiempo que en su movimiento-detención activan la historia.

BIBLIOGRAFÍA

- Adorno, Theodor W. 2002. *Dialéctica negativa*. Madrid: Alianza Editorial.
- Agamben, Giorgio. 2001. *Medios sin fin. Notas sobre la política*. Valencia: Pre-Textos.
- . 2007. “La potencia del pensamiento.” In *La potencia del pensamiento. Ensayos y conferencias*, 351-368. Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora.
- Amado, Ana. 2009. “Cine, historia, memoria: Notas sobre Histoire(s) du cinema, de J.-L. Godard”. *Salon Kritik*, abril. Disponible en http://salonkritik.net/08-09/2009/04/cine_historia_memoria_notas_so.php [Consultado en mayo 2015]
- Brancaleone, David. 2012. “The Interventions of Jean-Luc Godard and Chris Marker into Contemporary Visual Art”. *Vertigo*. N° 30 primavera. Disponible en https://www.closeupfilmcentre.com/vertigo_magazine/issue-30-spring-2012-godard-is/the-interventions-of-jean-luc-godard-and-chris-marker/ [Consultado en mayo 2015]
- Bresson, Robert. 1997. *Notas sobre el cinematógrafo*. Madrid: Ardora.
- Burucúa, José Emilio. 2010. “Las tragedias y los desgarramientos de la historia.” *Carta. Revista de pensamiento y debate del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía* 2: 40-43.
- Deleuze, Gilles. 1993. *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*. Buenos Aires: Paidós.
- Derrida, Jacques. 1997. *Mal d'archive: une impression freudienne*. París: Galilée.
- Didi-Huberman, Georges. 2006. *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.

- . 2008. *La ressemblance par contact. Archéologie, anachronisme et modernité de l’empreinte*. París: Les éditions de Minuit.
- . 2009. *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*. Madrid: Abada editores.
- . 2010. *Atlas. Cómo llevar el mundo a cuestas*. Madrid: Museo de Arte Contemporáneo Reina Sofía.
- . 2015. *Passés Cités par JLG. L’œil de l’histoire, 5*. París : Les Éditions de Minuit.
- Doane, Mary Ann. 2012. *La Emergencia del tiempo cinemático. La modernidad, la contingencia y el archivo*. Murcia: Cendeac.
- Eisenstein, Sergei. 1949. *Film Form: Essays in Film Theory*, New York: Harcourt.
- Foster, Hal. 2002. “Archives of Modern Art.” *October* 99 (invierno): 81-95.
- Foucault, Michel. 1969. *L’Archéologie du savoir*. París: Gallimard.
- Godard, Jean-Luc. 2005. “El montaje, mi hermosa inquietud.” In *Teoría y crítica del cine*. Barcelona: Paidós.
- Gómez, Marisa. 2008. “Histoire(s) du Cinéma de Godard: El tiempo y la historia”. *Interactive* n.º 10. Disponible en <http://interartive.org/2008/10/godard/>. [Consultado en mayo 2015]
- Grüner, Eduardo. 2003. “JLG, o el absoluto de la acción.” In *Jean-Luc Godard: El pensamiento del cine: cuatro miradas sobre Histoire(s) du cinema*, ed. David Ouviaña, 79-104. Buenos Aires: Paidós.
- Guasch, Anna Maria. 2009. *Autobiografías visuales: del archivo al índice*. Madrid: Siruela.
- . 2011. *Arte y archive, 1920-2010. Genealogías, tipologías y discontinuidades*. Madrid: Akal.
- Hirsch, Marianne. 2012. *The Generation of Postmemory. Writing and Visual Culture After the Holocaust*, Nueva York: Columbia University Press.
- Latsis, Dimitrios S. 2013. “Genealogy of the Image in *Histoire(s) du cinéma*. Godard, Warburg and Iconology of the Interstice”. *Third Text* vol. 27, n.º. 6: 774-785.
- Malraux, André. 2004. “Les voix du silence I: Le musée imaginaire.” In *Ecrits sur l’art I*, París: Jean-Yves Tadié ed.
- Michaud, Philippe-Alain. 2006. “Zwischenreich. Mnemosyne, ou l’expressivité sans sujet.” In *Sketches. Histoire de l’art, cinéma*. París: Kargo & L’Éclat.

- Osthoff, Simone. 2009. *Performing the Archive: The Transformation of the Archives in Contemporary Art from Repository of Documents to Art Medium*. Nueva York: Atropos Press.
- Rancière, Jacques. 2011. *El destino de las imágenes*. Buenos Aires. Prometeo Libros.
- Rilke, Rainer Maria. 1993. "Elegía I (1912)." In *Elegías de Duino. Los sonetos a Orfeo*. Madrid: Cátedra.
- Sánchez-Biosca, Vicente. 2014. "Un archivo insomne: producción y migración de imágenes cinematográficas del ghetto de Varsovia." *História: Questões & Debates* 61: 79-103.
- Sierek, Karl. 2009. *Images oiseaux. Aby Warburg et la théorie des médias*. París: Klincksieck.
- Warburg, Aby. 2010. "Mnemosyne. Introducción." In *Atlas Mnemosyne*: Madrid: Akal.
- Weinrichter, Antonio. 2008. "Film-ensayo". Disponible en <http://arreatodecineoriginal.blogspot.com.ar/2008/04/film-ensayo-por-antonio-weinrichter.html>. [Consultado en mayo 2015]
- Wittgenstein, Ludwig. 2000. *Sobre la certeza*. Barcelona: Gedisa.

Recibido en 13-3-2015. Aceptado para publicación en 13-7-2015.