

●  
●  
Quaderns  
portàtils

# 10

El sueño del  
siglo XIX

**Kaja Silverman**

# El sueño del siglo XIX<sup>1</sup>

## Kaja Silverman

¿Qué es el cine? Nada.

¿Qué quiere el cine? Todo.

¿Qué es capaz de hacer el cine? Algo.

En *Histoire(s) du cinéma* (1988-1998), Godard explora la «nada» que es el cine ahora y el «algo» que podría devenir.<sup>2</sup> El cine no es nada en su forma actual porque a comienzos de los años cuarenta los «grandes directores de ficción» le dieron la espalda con sus cámaras a Auschwitz. Aunque más tarde algunos realizadores narrativos, como Spielberg, hicieron películas que dramatizan la vida y la muerte en los campos, tales dramatizaciones solo magnificaron la traición original, ya que tuvieron lugar dentro de los parámetros del *star system* de Hollywood. «El sufrimiento no es una estrella», dice Godard en la Parte 1A de *Histoire(s) du cinéma*, «ni lo es una iglesia quemada, ni tampoco un paisaje devastado». Solo la cámara documental trabajó para «salvar el honor de la realidad» (1A).<sup>3</sup>

1. Traducción de Guillermo E. Pisani y Marcelo Expósito.

2. Mi título proviene de la Parte 3A de *Histoire(s) du cinéma*. A lo largo del ensayo me basaré en la traducción inglesa de la voz en *Histoire(s) du cinéma* que contiene el libro en versión trilingüe *Histoire(s) du cinéma: Introduction à une véritable histoire du cinéma, la seule, la vraie*, producida por Manfred Eicher, ECM Records, Múnich, 1999.

3. Aunque en este punto de *Histoire(s) du cinéma* Godard parece referirse al cine en sentido general, queda claro más tarde que es el cine documental el que sirvió a tales propósitos.

La noción de que podría haber alguna forma de cine que pudiera salvar el honor de la realidad contraviene uno de los supuestos que fundamentan el pensamiento posestructuralista: el supuesto de que la representación actúa excluyendo al mundo fenoménico. También desafía gran parte de los trabajos sobre el tema del Holocausto. Para muchos historiadores y teóricos de aquel evento, lo que ocurrió en los campos fue tan traumático y sobrepasó de tal forma lo tolerable en nuestra cultura como para ser completamente irrepresentable.<sup>4</sup>

Godard, sin embargo, desde el principio de su carrera como cineasta ha recorrido obsecadamente su propio camino en el tema de la relación de la representación con la realidad. En entrevistas tempranas, habla tanto de la ida y vuelta continuas entre estos dominios como del apoyo que sus ficciones encuentran en la realidad de los actores.<sup>5</sup> En *Histoire(s) du cinéma*, Godard cambia la metáfora, pero no su creencia fundamental en la continuidad entre representación y realidad. Sugiere que idealmente hay una relación de hermanas entre ambas, un fraternal «dar» y «recibir».<sup>6</sup> Este tipo de relación solo se obtiene, insinúa, cuando un artista pone primero realidad en su trabajo, y después —a través de este mismo trabajo— realidad en la realidad misma (4B). Esta última formulación tiene implicaciones radicales para nuestra comprensión del arte. Está implícito en ella el supuesto de que la realidad solo se hace real como consecuencia de una intervención representacional.

La clarificación de Godard de ese algo que puede hacer el cine es un asunto considerablemente más largo. Requiere toda la extensión de *Histoire(s) du cinéma* y una exploración de la naturaleza de la historia misma: no solamente de la historia del cine, sino también de lo que Godard en un punto llama «la gran historia». La palabra francesa *histoire(s)* [al igual que en castellano] convencionalmente significa dos cosas diferentes: «cuento» e «historia», o en la forma plural en la que la utiliza Godard, «cuentos» e «historias». El título *Histoire(s) du cinéma*, entonces, parece prometer al espectador no iniciado a la vez cuentos sobre e historias del cine. Pero cuando Serge Daney, con quien Godard mantiene una larga conversación al comienzo de la Parte 2A, enuncia esta visión al distinguir entre las historias del cine y la «gran historia», Godard inmediatamente hace una excepción. La gran historia, sostiene, no es externa al cine; es, más bien, el cine mismo, o al menos aquello que el cine podría ser si se enfrentara a la «nada» que es ahora. «Para

4. Saul Friedlander ha insistido en este punto. Véase, por ejemplo, su «On the Unease in Historical Interpretation», en Peter Hayes (ed.): *Lessons and Legacies: The Meaning of the Holocaust in a Changing World*. Evanston: University of Northwestern Press, 1991, p. 35.

5. Véase, por ejemplo, Toro Milne: «Jean-Luc Godard and Vivre sa vie», en Toby Mussman (ed.): *Jean-Luc Godard: A Critical Anthology*. Nueva York: E.P. Dutton, 1968, p. 82; Godard, «Propos Rompus», en Alain Bergala (ed.): *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*. París: Cahiers du Cinéma/Éditions de l'Étoile, 1985, vol., p. 470; y Godard: «Ma démarche en quatre mouvements», *ibid.*, pp. 196-298. Jonathan Dronsfield también comenta la prevalencia de este tipo de formulaciones en el trabajo de Godard en «'The Present Never Exists There': The Temporality of Decision in Godard's Later Film and Video Essays», en Michael Temple y James S. Williams (eds.): *The Cinema Alone: Essays on the Work of Jean-Luc Godard, 1985-2000*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2000, p. 63.

6. Tal como lo expresa en un momento de la Parte 3A, «la igualdad y la fraternidad entre la realidad y la ficción».

mí», dice, «la gran historia es la historia del cine». El resto de *Histoire(s) du cinéma* viene a ser una clarificación de esta sorprendente afirmación. A partir de ella aprendemos que para Godard el cine no es el lugar primordial del siglo XX en el que la historia se representa, sino más bien el lugar primordial en donde el pasado ocurre.<sup>7</sup>

En tres ocasiones diferentes en *Histoire(s) du cinéma*, Godard sugiere que quienes habitan el dominio del cine derivan de un mundo anterior. Sus «reflexiones, sus sensaciones son de antes», nos dice mediante una voz de mujer. La primera vez que Godard afirma tal cosa (1A) parece referirse a ese rasgo que el cine comparte con la fotografía: su capacidad de immortalizar un encuentro fugaz con una realidad efímera. Es decir, parece conceptualizar el cine en términos que antes usó Bazin: «Un espejo de reflejo diferido, cuyo azogue retuviera la imagen.»<sup>8</sup>

Sin embargo, la segunda vez que Godard hace esta afirmación es en el contexto de una meditación acerca de la deuda que tiene el cine con el momento histórico que lo precede. El cine, nos cuenta, deriva sus valores representacionales de Zola, Proust y Manet, y sus coordenadas tecnológicas de los hermanos Lumière.

Más adelante en *Histoire(s) du cinéma*, Godard forja una serie de otros vínculos entre el cine y el siglo XIX. «¿Dónde está la diferencia,» pregunta retóricamente, «entre Lilian Gish sobre su témpano de hielo en medio de la tormenta y Augustine en la Salpêtrière [de Charcot]?» (1B) También conecta el cine con Corot y las pinturas de Berthe Morisot (3A). Y, en la Parte 2A de *Histoire(s) du cinéma*, Godard sostiene que el cine pertenece al siglo XIX en un sentido más profundo. «Yo diría que el cine es un asunto del siglo XIX que se resolvió en el siglo XX», le dice a Serge Daney. «Siempre hay un lapso de tiempo.»<sup>9</sup>

Con esta referencia a un lapso de tiempo, Godard sugiere que el destino del cine podría ser el de un espejo con un reflejo diferido, pero en un sentido distinto que el pretendido por Bazin: es el de llevar a cabo el suceso, en el presente, de algo que ostensiblemente aconteció mucho antes. En algún otro sitio de *Histoire(s) du cinéma*, Godard sugiere que

7. Como afirma Jean-Luc Douin, *Histoire(s) du cinéma* nos ofrece no tanto «la historia del cine como la historia según el cine», en «Histoire(s) du cinéma», en *CinémAction*, n.º 52, 1989, p. 79.

8. André Bazin: «Theater and Cinema – Part Two», *What is Cinema?* [trad. de Hugh Gray]. Berkeley: University of California Press, 1967, vol. 2, p. 97 [versión castellana: «Teatro y cine», *¿Qué es el cine?* Madrid: Rialp, 1990]. Aumont se remite asimismo a otra metáfora de Bazin en la muy diferente reseña que hace de la «capacidad historiográfica» de *Histoire(s) du cinéma*, en su excelente *Amnésias: Fictions du cinéma d'après Jean-Luc Godard*. París: P.O.L., 1999, p. 162. Para él, el cine puede acceder a la historia mejor que cualquier otra forma de arte porque a la vez embalsama y transforma la realidad, y al mismo tiempo hace posible el pensamiento crítico (pp. 162-174, 194). Sobre el uso de esta metáfora por parte del propio Bazin, véase su «Onthology of the Photographic Image», *What is Cinema?*, op. cit., pp. 9-16 [versión castellana: «Ontología de la imagen fotográfica», *¿Qué es el cine?*, op. cit.].

9. En la Parte 4B, Godard también dice: «Cuando un siglo se disuelve lentamente en el siguiente, unos cuantos individuos transforman los antiguos medios de supervivencia en nuevos medios: estos medios son lo que llamamos arte. Lo único que sobrevive a cada era es la forma de arte que ha creado para sí misma... De esta manera el arte del siglo XIX, el cine, hizo existir al XX, que por su cuenta apenas existió.»

aunque el cine tiene la capacidad de funcionar como el lugar donde ocurre la historia, no ha cumplido todavía esta tarea. «El pasado nunca está muerto; ni siquiera ha pasado», dice en la Parte 3A. Por lo tanto, el siglo XIX no ha tenido lugar todavía. Ocurrirá solo si el cine se convierte en lo que es capaz de ser. Esta complicación de nuestra comprensión habitual de la temporalidad del cine ayuda a explicar la curiosa vacilación de Godard al asignarle un tiempo verbal, al comienzo de *Histoire(s) du cinéma*. «Historias del cine, con una 's'», subraya allí, «todas las historias que podrían haber sido, que fueron o podrían haber sido, que han sido» (1A).

Walter Benjamin es claramente el espíritu que habita *Histoire(s) du cinéma*, aunque nunca es reconocido como tal en ninguna de sus ocho partes.<sup>10</sup> Benjamin afirma en *El proyecto de los Pasajes* que cada época sueña la época siguiente.<sup>11</sup> Es responsabilidad política del siglo subsiguiente el despertarse de su sueño. Al hacerlo, el pasado adquirirá «un mayor grado de realidad que el que tuvo en el momento de existir».<sup>12</sup> Eso ocurre cuando el presente se alinea con lo precedente.

Este proceso no es diacrónico, sino sincrónico; no lo realizamos creando una narrativa continua que nos lleva desde el siglo pasado hasta el presente, sino más bien «despegando» del «continuum de la historia» esos momentos del pasado que anticipan metafóricamente el presente. Estas figuraciones nos hacen posible captar el peligro en el que estamos; comprender que estamos a punto de repetir los errores del pasado. En consecuencia, nos abren la posibilidad de actuar de un modo que no solo hará real, sino que también «redimirá» lo que hubo antes. Benjamin no duda en dar una inflexión distintivamente teológica a la metáfora de la redención. Como lo expresa en *Tesis de filosofía de la historia*: «El pasado trae consigo un índice temporal por el cual se refiere a la redención. Hay un acuerdo secreto entre las generaciones pasadas y las presentes. Nuestra llegada era esperada en la tierra. Del mismo modo que cada generación que nos precedió, nosotros fuimos dotados con un poder mesiánico débil, un poder al que el pasado exige algo.»<sup>13</sup>

Experimentamos un momento del pasado bajo el aspecto del «ahora», a través de lo que Benjamin llama «imágenes dialécticas». En una imagen dialéctica, «lo que ha sido se reúne en

10. En su extraordinaria conversación con Youssef Ishaghpour, sin embargo, Godard sí que invoca el tratamiento que Benjamin hace de la imagen dialéctica; en «Archéologie du cinéma et mémoire du siècle: Dialogue (1)», en *Trafic*, n.º 29, primavera de 1999, p. 1. Y en la misma conversación Ishaghpour comenta las afinidades entre *El proyecto de los Pasajes* de Benjamin e *Histoire(s) du cinéma* de Godard, tanto en términos formales (ambos consisten en un montaje de citas) como conceptuales (pp. 22-23).

11. Walter Benjamin: *0* [trad. de Howard Eiland y Kevin Mc Laughlin]. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1999, p. 13 [una referencia accesible en castellano es la reseña de Susan Buck-Morss sobre el proyecto de Benjamin: *Dialéctica de la mirada: Walter Benjamin y el proyecto de los Pasajes*. Madrid: Visor/La balsa de la medusa, 1996].

12. *Ibid.*, p. 392.

13. Esta formulación proviene de un texto de Benjamin relacionado con el anterior, las «Tesis de filosofía de la historia», en *Illuminations* [trad. de Harry Zohn]. Nueva York: Schocken Books, 1969, p. 26 [versión castellana en *Discursos interrumpidos I*. Madrid: Taurus, diversas ediciones].

un destello con el ahora, para formar una constelación [significante]», y lo real se vuelve legible.<sup>14</sup> Somos capaces de «abrir el libro de lo que sucedió».<sup>15</sup> La imagen dialéctica, entonces, efectúa una reunión de realidad y representación similar a la celebrada por Godard.

Benjamin no se extiende todo lo que quisiéramos sobre el tema de la imagen dialéctica. Solo dice que encontramos estas imágenes dentro del lenguaje,<sup>16</sup> y que representan el punto de encuentro de momentos históricos que están a una considerable distancia temporal unos de otros.<sup>17</sup> Sin embargo, Benjamin provee a nivel de su práctica el esclarecimiento que no provee a nivel de su teoría, y aquí la imagen dialéctica surge como más visual que verbal. En *El proyecto de los Pasajes*, estudia aquellos remanentes del pasado dentro de los cuales tenemos más probabilidades de reconocer el presente, y casi todos ellos son la materia de la que está hecha la *flânerie*: grandes almacenes, dioramas, exposiciones universales y, sobre todo, los Pasajes de París.

Benjamin también incluye en un punto de *El proyecto de los Pasajes*<sup>18</sup> la fotografía, y en «Pequeña historia de la fotografía» sitúa la temporalidad que para él es definitoria de la historia en el corazón de esa forma representacional. Allí sugiere que el pasado se inserta en la fotografía en una forma que puede ser reconocida —y de la que entonces podemos darnos cuenta— solo a través de los que vienen después: «No importa cuán artístico sea el fotógrafo, no importa cuán cuidadosamente planteado esté el tema, el observador siente una urgencia irresistible por buscar esa foto, por la pequeña chispa de contingencia, del aquí y ahora, con la cual la realidad ha quemado al sujeto, por encontrar el discreto punto donde, en la inmediatez de ese momento largamente olvidado, anida el futuro de un modo tan elocuente que nosotros, mirando hacia atrás, podemos redescubrirlo.»<sup>19</sup>

Para Benjamin, la imagen idealmente lleva la dialéctica de la historia a un «punto muerto»,<sup>20</sup> porque efectúa la fusión perfecta del «entonces» y el «ahora». Godard, sin embargo, está interesado en el movimiento, no en el éxtasis; y en el montaje, no en la fusión. Una y otra vez, inscribe las palabras «*montage, mon beau souci*» sobre las imágenes de *Histoire(s) du cinéma*. También incluye una larga cita de Hitchcock sobre el montaje, en la Parte 4A, y es obvio que el compromiso de Hitchcock con este principio estético constituye la principal razón por la que asoma tanto en *Histoire(s) du cinéma*. «Tenemos una pantalla rectangular en un cine, y esta pantalla rectangular tiene que ser llenada con una suce-

14. Benjamin: *The Arcades Project*, op. cit., p. 463.

15. Ibid., p. 464.

16. Ibid., p. 462.

17. Ibid., p. 470.

18. Ibid., p. 13.

19. Benjamin: «A Short History of Photography», en *Screen*, vol. 13, n.º 1, 1972, p. 7 [versión castellana: «Pequeña historia de la fotografía», *Discursos interrumpidos I*, op. cit.].

20. Benjamin: *The Arcades Project*, op. cit., p. 463.

ción de imágenes. De allí provienen las ideas: una imagen viene detrás de otra...», dice Hitchcock en un momento clave de esta cita.<sup>21</sup>

Godard no se contenta con tomar el montaje tal cual de su principal teórico, Eisenstein,<sup>22</sup> sino que crea toda una serie de nuevas estrategias formales para relacionar un elemento cinematográfico con otro. Además de forjar interdependencias entre las tomas, Godard sobrepone una imagen de vídeo a otra, en una suerte de montaje interior. A menudo añade, además, un nivel adicional de textualidad a este palimpsesto de imágenes, inscribiendo palabras sobre él. Godard practica el mismo principio a nivel del sonido. Frecuentemente ahoga a medias una pieza musical o una voz con otra pieza musical u otra voz, e incluso, cuando le permite hablar a alguien sin esa interferencia, pone lo que dice esa persona en diálogo con lo que viene antes o después.<sup>23</sup> Casi todas las voces en *Histoire(s) du cinéma* hablan también «sobre» las imágenes, en todos los sentidos de la palabra; además de provenir de otro tiempo y espacio, generalmente proveen un nivel más de montaje interior.

Por fin, casi cada palabra dicha en *Histoire(s) du cinéma* es también una cita, y a menudo una cita de una cita. Asimismo, en la partitura musical Godard invoca una multitud de otras películas, suyas y de otros. Como resultado de estas dos prácticas, complementa su montaje interior con un tipo de montaje exterior. Sitúa *Histoire(s) du cinéma* en su conjunto en una relación de interdependencia con cientos de otros textos.<sup>24</sup>

Godard, sin embargo, da un uso marcadamente benjaminiano a estas disposiciones de sonidos e imágenes. Se basa en ellas para mostrar que el presente es una repetición del pasado y, por lo tanto, para sacarnos del sueño del siglo XIX. Como la historia godardiana solo sucede en el momento de nuestro despertar, no es solo a través del cine en general, sino del montaje en particular como la historia se promulga. La forma típica en que Godard hace precipitar este hecho es entrecruzando imágenes documentales e imágenes de películas de ficción, y también imágenes provenientes de otras formas visuales.

21. El tratamiento extremadamente positivo que se da a Hitchcock en *Histoire(s) du cinéma* es en algunos aspectos bastante desconcertante, dado que, como señala Ishaqpour en la segunda parte de su conversación con Godard, parecería pertenecer más al sueño del siglo XIX que a un cine transformador («Archéologie du cinéma et mémoire du siècle: Dialogue [2]», en *Trafic*, n.º 30, verano de 1999, pp. 35-36). El propio Godard denomina la sección dedicada a Hitchcock «*Le Contrôle de l'univers*», que evoca inequívocamente la voluntad de poder. En conversación con Jonathan Rosenbaum, Godard también compara a Hitchcock a este respecto con Napoleón y Hitler («Godard in the Nineties: An Interview, Argument, and Scrapbook», en *Film Comment*, vol. 34, n.º 5, 1998, pp. 56-57).

22. Sobre el montaje en Eisenstein, véase *Film Form: Essays in Film Theory* [trad. de Jay Leyda]. Nueva York: Harcourt Brace Jovanovich, 1949; y *The Film Sense* [trad. de Jay Leyda]. Nueva York: Harcourt Brace Jovanovich, 1947 [versiones castellanas: *La forma del cine*. México: Siglo XXI, 1998; *El sentido del cine*. México: Siglo XXI, 1994].

23. Como Jean-Louis Leutrat expresa de forma elegante, «la primera impresión [de *Histoire(s) du cinéma*] es de imágenes inestables, amenazadas bien desde el interior, bien [por otras que están] en competición con ellas» («*Histoire(s) du cinéma*, ou comment devenir maître d'un souvenir», en *Cinémathèque*, n.º 5, 1994, p. 34).

24. Otras tres reseñas acerca del montaje en *Histoire(s) du cinéma* son las siguientes: Aumont, op. cit., pp. 9-32; y los muy perspicaces ensayos «Montage, My Beautiful Care, or Histories of the Cinematograph», de Michael Witt, en Temple y Williams (eds.), op. cit., pp. 33-50, y «Elisabeth Taylor at Auschwitz: JLG and the real Object of Montage», de Alan Wright, en el mismo volumen, pp. 51-66.

Un ejemplo especialmente brillante de esta técnica es un montaje de trenes en la Parte 1B de *Histoire(s) du cinéma*. A través de un montaje de imágenes de trenes tomadas de varias películas, Godard invoca tanto al nacimiento del cine, que se podría decir que comenzó con *La salida del tren de la estación*, de los hermanos Lumière, como el siglo XIX, que creó el transporte público. Después relaciona el siglo XIX y la historia completa del cine con Auschwitz, a través de una toma estremecedora de un deportado mirando desde una puerta entreabierta de un tren alemán que se dirige a uno de los campos.

Godard también comparte la creencia de Benjamin en el poder redentor de la imagen. Pero la imagen salvadora es diferente de la que hace que la historia suceda. Está atravesada por el lenguaje. En efecto, es una palabra, aunque en forma visual: letras blancas sobrepuestas a otras imágenes, o a una pantalla negra. La imagen redentora es más dialógica que dialéctica. Pronominal por naturaleza, está atrapada en su relación con otra palabra, aunque esta última puede no aparecer. De nuevo, no hay «resolución». Estas dos palabras no se funden en una unidad singular; por el contrario, al igual que el resto de los elementos del montaje godardiano, se mueven.

¿Pero cuál es el sueño del siglo XIX? Benjamin y Godard dan diferentes respuestas a esta pregunta. Para el autor de *El proyecto de los Pasajes*, es la mercantilización, en todas sus formas fantasmagóricas. Para el autor de *Histoire(s) du cinéma*, por otro lado, el sueño que se extiende ininterrumpidamente desde el siglo XIX al siglo XX es la soberanía. Hitler es su manifestación más atroz en las Partes 1, 2 y 3 de *Histoire(s) du cinéma*, y Hitler y Stalin lo son en la Parte 4. Sin embargo, el sueño del control absoluto también adopta la forma más cotidiana en un texto del magnate del cine Irving Thalberg, quien producía cincuenta y cinco películas por día y decía ser «el fundador, el fundamento y el hijo único del cine»; y también en la figura de Howard Hughes, quien construyó simultáneamente un imperio del cine y de la aviación. Godard esboza los retratos de Thalberg y Hughes en la Parte 1A, previamente a sus meditaciones sobre Hitler, haciendo evidente la conexión que establece entre Hollywood y el Nacionalsocialismo.

En el siglo XIX la soberanía constituyó un ideal primordial para el Estado y quienes lo encarnaban, En consecuencia, acabó adoptando la forma del imperio. Dada la prominencia de la figura de la Reina Victoria en el imaginario de aquel periodo, la soberanía nunca llegó a convertirse en un tipo de fantasía específicamente masculina, a pesar de que el resto de sus representantes fueron siempre hombres. En el siglo XX, sin embargo, como Godard sugiere focalizando exclusivamente sobre sus encarnaciones masculinas, la voluntad de poder asumió una coloración fundamentalmente masculina. También sufrió una democratización: se convirtió en un ideal al que cualquier hombre podía aspirar. Digo «aspirar» en lugar de «aproximarse», porque la soberanía es un sueño imposible. No se puede cumplir por su tendencia a asumir formas cada vez más extremas, y también porque toda subjetividad es intersubjetiva.

El mecanismo clásico que opera tanto para rechazar el principio de intersubjetividad como para hacer efectiva la dominación absoluta de uno sobre otra persona es lo que llamaré despersonalización. La *despersonalización* puede adoptar dos formas: se puede asimilar el otro al yo, o bien se lo puede objetivar.<sup>25</sup> Uso la palabra «asimilación» para designar un proceso que es la antítesis exacta de la incorporación. Aquí, más que de la internalización de la imagen del otro como base del yo [*self*], uno accede al otro solamente a través de la imagen del yo [*self*]. En vez de proyectarse la sombra del objeto sobre el yo [*ego*], la sombra del yo [*ego*] se proyecta sobre el objeto.<sup>26</sup> Puede parecer que «objetivación» constituye un término familiarmente psicoanalítico, pero lo utilizo aquí de una manera especial. No quiere decir tomar a alguien por el objeto de la mirada o el deseo propio, sino más bien relegar a alguien a la categoría de «ella» o «ello» [*she or it*]. El otro permanece, pero a la manera de no persona.

La objetivación, tal y como la retrata Godard, corresponde de forma aproximada a lo que Heidegger llamaría «cosificación».<sup>27</sup> Sin embargo, no se trata de un efecto representacional *tout court*, sino de un tipo particular de suceso signifiante: el efecto del pronombre de tercera persona. Los dos teóricos occidentales más importantes sobre este pronombre, Émile Benveniste y Martin Buber, lo oponían al «yo» y al «tú» [*I, you*].<sup>28</sup> Esto es así porque, mientras que el «yo» y el «tú» son interdependientes y reversibles, el pronombre de tercera persona es la «palabra de separación».<sup>29</sup> «Él», «ella» y «ello» [*he, she, it*] designan a alguien o algo externo a la situación discursiva, por la cual y frente a la cual el hablante se constituye a sí mismo.

En el caso de Hitler, la asimilación adoptó la forma de encuentros y rituales masivos, así como la promulgación de una esencia alemana o *Volk*. Aquellos a quienes Hitler objetivó —y de la forma más radical posible— fueron en primer lugar y sobre todo judíos,

25. N. de T: en el original, *One can assimilate the other to the self, or one can objectify her*. Kaja Silverman es escrupulosa en el uso de nombres «neutros» en inglés o al precisar distinciones entre masculino y femenino. En su recensión de la relación intersubjetiva, cuando los nombres que utiliza están genéricamente marcados, el hablante es masculino, y el «tú» a quien se interpela, sobre quien se ejerce la asimilación o la objetivación, adopta género femenino (como en la frase de arriba, *her, ella*), de acuerdo con algunas de las ideas que en este ensayo se van a discutir: el estatuto relacional del género y la relación del sujeto masculino con la mujer. Téngase en cuenta la pérdida de algunos de estos matices del original en la traducción. Por lo demás, «objetivar» y «objetivación» es la traducción que hemos adoptado para *objectify, objectification*.

26. Tomo esta última formulación de Jacques Lacan, quien la utiliza en *The Seminar of Jacques Lacan, Book II: The Ego in Freud's Theory and in the Technique of Psychoanalysis, 1954-1955* [trad. de Sylvana Tomaselli]. Cambridge: Cambridge University Press, 1988, p. 166 [versión castellana: *El yo en la teoría de Freud y la técnica psicoanalítica*. Barcelona: Paidós, 1986], para describir la lógica del *objet petit a*.

27. Para una breve discusión acerca de esta noción, véase Martin Heidegger, *Being and Time* [1927, trad. de John Macquarrie y Edward Robinson]. San Francisco: Harper and Row, 1962, p. 150 [versión castellana: *El ser y el tiempo*. Madrid: FCE, 1971].

28. Émile Benveniste, *Problems in General Linguistics* [trad. de Mary Elisabeth Meek]. Coral Gables: University of Miami Press, 1971, pp. 217-222 [versión castellana: *Problemas de lingüística general*, vols. 1 y 2. México: Siglo XXI, 1997], y Martin Buber, *o* [trad. de Walter Kaufmann]. Nueva York: Simon and Schuster, 1996 [versión castellana: *Yo y tú*. Madrid: Caparrós, 1995].

29. Buber, *ibid.*, p. 75.

pero también gitanos, homosexuales, comunistas y enfermos mentales. Buscó exiliar al primero de estos grupos no solamente del imperio que creó, sino también de la propia humanidad. Por su parte, aunque promovió descaradamente el culto a su propia personalidad, y por lo tanto un tipo de «estalinización» de aquellos a quienes tenía bajo su dominio, Stalin se mostró en último término menos dotado para la asimilación que su homólogo alemán; quienes en un principio se le aparecían como seguidores fieles se fueron convirtiendo, en la mente de Stalin, en enemigos del Estado. El grupo al que excluyó de la condición de persona, en consecuencia, fue un porcentaje creciente de la Unión Soviética.

Se diría que la violencia que representan Thalberg y Hughes palidece si se la compara con la ejercida por Hitler y Stalin. ¿Acaso los dos primeros no buscaron establecer su soberanía sencillamente excluyendo a ciertos actores y directores de la posibilidad de trabajar, y ejerciendo la tiranía sobre aquellos a quienes daban empleo? Godard no parece pensar así. Para él, Thalberg y Hughes representan un cine que es la negación de otros cines, de la misma forma que Hitler y Stalin lo fueron respecto a otros sujetos. Una de las preocupaciones principales de Godard en *Histoire(s) du cinéma* es la dominación mundial que América ha ejercido a través del cine y la televisión, lo que ha supuesto la extinción de las formas de cine alternativo, una tras otra.

Thalberg y Hugues mandaban asimismo en una de las «fábricas»<sup>30</sup> en las que el sueño de soberanía masculina se articulaba, de nuevo a expensas de otros sujetos. En esta ocasión, sin embargo, aquellos a quienes se les denegaba la condición de personas no eran «sencillamente» los miembros de otra nación o raza, sino la mitad de la humanidad. Godard así lo afirma indirectamente en la Parte 4B, mediante un importante monólogo vinculado a un montaje de rostros femeninos, sin identificar el efecto concreto de despersonalización:

«En 1932, el holandés Jan Ort estudiaba el movimiento de las estrellas que se alejaban de la Vía Láctea. Pronto, predijo, la gravedad las traería de regreso. Midiendo las posiciones y velocidades de estas estrellas repatriadas, Ort pudo calcular la masa de nuestra galaxia. Imaginad su sorpresa al descubrir que la materia visible representaba el cincuenta por ciento de la masa requerida para ejercer la fuerza gravitatoria necesaria. Así que, ¿adónde había ido la otra mitad del Universo? Acababa de nacer la materia fantasma, omnipresente pero invisible». (4B)

En la Parte 2B, Godard establece una conexión más directa entre la aspiración de soberanía del sujeto masculino y la despersonalización del sujeto femenino, esta vez mediante la metáfora dominante en *Histoire(s) du cinéma*. Hace parpadear las palabras «Temps per-

30. La metáfora es de Godard.

du» y «Temps retrouvé», una referencia obvia a Proust. Minutos después sugiere que Marcel, el narrador de *En busca del tiempo perdido* de Proust, vive su vida a la manera de un sueño: precisamente, el sueño del siglo XIX<sup>31</sup>. También sugiere que precisamente porque Marcel está más dormido que despierto Albertine, su amante, muere. Marcel intenta ejercer control sobre, y mostrarse autosuficiente frente a Albertine, poseyéndola en el sentido más absoluto: asimilándola por completo a sí mismo. Aunque esta pretensión falla, resulta sin embargo fatal para ella. «Albertine se ha ido», dice Godard en *voice-over*, hablando por Marcel. «Lo que quiero decir es que, durante mucho tiempo, tuve por costumbre marcharme a la cama temprano. Y repentinamente, Albertine muere, y es ese el momento en el que vuelvo a encontrarla.»

*Histoire(s) du cinéma* está llena a reventar de imágenes de mujeres. Godard dedica la sección «Belleza fatal» de la Parte 2B al «otro sexo», así como otras extensas secciones en el resto de las partes. Tomándolas aisladas unas de otras, muchas de las representaciones de mujeres en *O* son indicativas de la «nada» que el cine es hoy. Lo mismo es cierto para una gran parte del texto que constituye un componente tan vital del *magnum opus* de Godard, ya sea oral o bajo la forma de inscripción gráfica. Sin embargo, no todas las palabras e imágenes de *Histoire(s) du cinéma* surgen de «la fábrica de sueños». Muchas otras trabajan para interrumpir nuestro sueño y llamarnos a la consciencia.

Las estrategias de ruptura de Godard son muchas y variadas. Algunas son extraídas del léxico del modernismo. Incluyen no solo el montaje mismo, sino también el irritante sonido en *staccato* del ordenador de Godard imprimiendo el texto que acaba de escribir y el ronroneo del celuloide moviéndose a través de las bobinas en su mesa de edición. Estos dos sonidos desafían al sueño en un nivel tanto conceptual como auditivo, ya que exponen la maquinaria que hay detrás del sueño cinematográfico. Godard utiliza un dispositivo afín en la Parte 1A de *Histoire(s) du cinéma*: escribe las palabras «sueño» y «uno debe soñar» sobre un montaje de fragmentos cinematográficos en los que tradicionalmente se muestran mujeres, y por lo tanto pone en primer plano el sueño de Hollywood como un sueño.

En otras ocasiones, Godard desafía de un modo más frontal la construcción del género que hace Hollywood. Por dos veces contrapone a las categorías objetivadoras de «chica» y «mujer», implícitas en formulaciones tales como «una película es una chica más una pistola», una lista de nombres de mujer, cada uno de los cuales evoca a un ser humano particular. La primera de estas listas tiene lugar en la Parte 1A de *Histoire(s) du cinéma*, inmediatamente

31. Significativamente, Benjamin también invoca a Proust en el contexto de una discusión sobre el sueño del siglo XIX. Véase *The Arcades Project*, op. cit., p. 466. Apenas sorprende que Godard o Benjamin incluyan esta referencia, dado que el *magnum opus* de Proust comienza así: «Durante mucho tiempo, tenía por costumbre irme temprano a dormir. A veces, cuando ya había apagado mi vela, mis ojos se cerraban tan rápido que no tenía apenas tiempo de decirme: 'me duermo'... y apenas media hora más tarde el pensamiento de que ya era hora de irme a dormir, me despertaba...» (*Swann's Way*, [1913, trad. de Scott Moncrieff y Terence Kilmartin]. Nueva York: Random House, 1989, p. 3 [versión castellana: *En busca del tiempo perdido. Por la parte de Swann*. Barcelona: Lumen, 2000]).

después de una historia sobre Howard Hughes y sus estrellas femeninas de la RKO. Allí se lee: «Billie, Virginia, Jane, Terry, Ann, Adele, Jane, Faith, Joan, Ginger, Rita».

Godard también utiliza muchas voces de mujer en *Histoire(s) du cinéma*, a menudo delegándoles monólogos particularmente importantes. La mayoría de las veces son incorpóreas, pero en dos ocasiones sitúa a una mujer como sujeto hablante a nivel de la ficción, así como en el sonido. De tal forma las hace identificarse con el pronombre de primera persona, en lugar de tercera persona. En la parte 2A, una chica (Julie Delpy) lee un texto largo sobre la intoxicación de viajar, en parte en posición frontal a la cámara. Y en la Parte 2B, una mujer mayor (Sabine Azéma) realiza un monólogo crucial sobre el tema de la belleza, también con sonido sincronizado. El segundo de estos discursos es especialmente notable, ya que la belleza es un atributo tradicionalmente encarnado por el sujeto femenino, pero está «dirigido» al hombre. Aquí, una mujer actúa las dos funciones simultáneamente, representando a una amante de la belleza a la vez que su encarnación.

En la Parte 1A de *Histoire(s) du cinéma*, Godard eleva este proyecto a un nivel metacrítico. Inscribe las palabras «objeto del cine» en letras blancas sobre fondo negro. Entonces corta a una imagen radiante del rostro de una mujer en primer plano. Minutos después, sobre un montaje que finaliza con otro primer plano del mismo rostro, añade las palabras «en nuestra relación con el otro ambos somos sujetos [del cine]». Con este pequeño montaje, Godard de nuevo facilita que la mujer acceda al pronombre de primera persona. Además, sugiere que todos estamos subordinados a, y somos dependientes del cine, tal como los habitantes de una monarquía lo están al monarca. De esa manera desnuda la palabra «sujeto» de valores como «dominio» y «autonomía». Finalmente, en esta breve secuencia de *Histoire(s) du cinéma*, Godard da nuevo significado a la noción de «dialéctica». Sugiere que solo en su relación mutua acceden a la subjetividad tanto el hombre como la mujer.

En la Parte 1B de *Histoire(s) du cinéma*, Godard vuelve hacia sí mismo la lente de aumento con que antes enfocó a Hitler, Thalberg y Hughes. Se pregunta: «Pero para mí, ante todo, para la mía, mi propia historia, ¿qué tiene que ver conmigo todo esto; toda esa claridad, toda esa oscuridad?» La Parte 3B, que está dedicada al tema de la *Nouvelle Vague*, parecería dar la respuesta a esta cuestión; tal como nos recuerda Godard allí, él fue uno de los principales innovadores del cine francés de la posguerra. Sin embargo, en su conversación con Daney al comienzo de la Parte 2A distingue claramente «su» historia de la de la *Nouvelle Vague*.

En respuesta a la sugerencia de Daney de que la generación de Godard estaba en una posición ideal para dar cuenta de la historia del cine, Godard no responde con una discusión acerca de la *Nouvelle Vague*, sino con una serie de referencias hacia su propia subjetividad. «Lo que ocurre con el cine, de acuerdo a mi idea o mi deseo, y mi inconsciente,

que ahora puede ser expresado conscientemente», le dice a Daney, «es que era el único camino que había para hacer un recuento, para darme cuenta de que tengo una historia propia... Si no hubiese cine, yo no sabría que tengo una historia». El cine, entonces, no emerge meramente como el sitio donde se promulga la gran historia, sino también como la agencia a través de la cual Godard mismo llega a habitar esa historia. Una vez más, la palabra «historia» no designa el simple acontecer del pasado, sino más bien su coalescencia con el presente en la forma de imágenes y sonidos dialécticos.

Después de preguntar, al comienzo de la Parte 1B, qué tiene que ver él con «toda esa oscuridad, toda esa claridad», Godard agrega: «A veces, a la noche, alguien murmura en mi habitación. Apago el televisor, pero el murmullo continúa. ¿Es el viento o mis ancestros? Historia de soledad; soledad de la historia.» Entonces se sitúa a sí mismo en el sueño que ha venido criticando. También identifica a la «soledad» como uno de sus tropos dominantes. Sigue con una serie de extractos de *Weekend* (1967), esa película de Godard de la que más podría afirmarse que cuenta la historia de una orgullosa subjetividad masculina. Godard registra esa misma subjetividad en una cantidad de extractos subsiguientes de *Le Mépris* (1963).

Pero Godard, en *Histoire(s) du cinéma*, hace mucho más que implicarse en el sueño del siglo XIX. También cuenta la historia de su despertar de este sueño. Y lo hace, una vez más, a través de una serie de referencias a su propio trabajo: esta vez a *Nouvelle Vague* (1990), su informe sobre la heterosexualidad al final del siglo XX; *JLG/JLG* (1985), su autorretrato otoñal; y *Soft and Hard (A soft conversation between two friends on a hard subject)* (1985), un informe en vídeo, suyo y de Anne-Marie Miéville, acerca de sus muy diferentes actitudes frente a la producción creativa.

Aunque en *Histoire(s) du cinéma* las referencias a *Nouvelle Vague* y *JLG/JLG* son mucho más explícitas y numerosas que a *Soft and Hard*, la representación de la diferencia sexual que se ofrece en este último texto constituye el punto de origen para las otras tres.<sup>32</sup> Desde el título es ya evidente que el género es la preocupación central en *Soft and Hard*. Godard y Miéville provocan muchos cambios en las palabras «suave» [*soft*] y «duro» [*hard*], pero el referente primario para «suave» es claramente la feminidad en general, y Miéville en particular. Queda igualmente claro que «duro» designa la masculinidad en general, y a Godard en particular.

La conversación entre Godard y Miéville en la segunda parte de *Soft and Hard* provee una ejemplificación dramática de este binario. Tras escuchar durante un tiempo con aparente paciencia y simpatía el relato angustiado de Miéville acerca de las dudas que la asaltan

32. Michael Temple y James S. Williams también indican la importancia de *Soft and Hard* para comprender *Histoire(s) du cinéma*, en «Introduction to the Mysteries of Cinema, 1985-2000», en Temple y Williams (eds.), op. cit., p. 14.



cada vez que intenta crear arte, Godard se adueña del espectáculo. Presume de que podría crear una película a partir de algo tan humilde como un pedazo de hilo y, en el proceso, ofrece una vívida demostración tanto de su arrogante confianza en sí mismo como de la creencia en su poder de crear *ex nihilo*. Después diserta largamente sobre el tema de la proyección y el papel que juega en la contemplación cinematográfica. El juego visual con el que concluye *Soft and Hard* funciona para dramatizar la tesis de Godard sobre la proyección y para relegar a Miéville al papel de ayudante silenciosa.

Significativamente, sin embargo, es Miéville quien tiene la última palabra en este intercambio. Antes de ser silenciada, realiza una aguda crítica a la práctica cinematográfica de Godard. Le dice a Godard que le falta valor cuando se trata de describir las relaciones entre los hombres y las mujeres, y que sigue cayendo en las mismas construcciones cinemáticas. Y mientras Godard parece resignado en *Soft and Hard* a reciclar en las futuras películas las mismas formas e ideas que utilizó en el pasado, sosteniendo que es incapaz de hacer otra cosa, en la subsecuente *Nouvelle Vague* acepta dramáticamente el reto de Miéville.

*Nouvelle Vague* representa un nuevo comienzo en todos los sentidos de la palabra: en la calidad de sus imágenes, sus estrategias de edición, la composición de la banda de sonido, y por último —pero no con menor importancia— en su relato de la heterosexualidad. Los roles designados tradicionalmente por los términos de «hombre» y «mujer» dan lugar a los de «amo» y «esclavo». Godard evita que recobremos el primero a través del segundo al hacer tan volátil la relación entre los dos personajes centrales, Elena Torlasco y Roger Lennox. El balance de poder va cambiando entre ellos, y con él cambian los papeles que desempeña cada personaje. En la primera parte de la película, Elena domina a Roger; en la segunda parte se invierte este paradigma.

Esta reconceptualización de la heterosexualidad constituye solo una respuesta parcial a la crítica de Miéville. Esto es así porque, más que deconstruir la oposición binaria de «suave» y «duro» que está tan manifiestamente en juego en la conversación entre ella y Godard en el vídeo, *Nouvelle Vague* ofrece lo que podría llamarse «duro y duro»: una relación entre dos personas en la que ambas buscan ocupar la posición del sujeto soberano y autoconstituyente, y que por lo tanto no pueden evitar actuar una y otra vez alguna versión de la lucha a muerte. Godard también da en *Nouvelle Vague* una respuesta menos que adecuada a la crítica de Miéville porque su propia subjetividad no está en juego allí. Como muestra *Soft and Hard*, él mismo se queda claramente fuera de la lucha que dramatiza su película. Miéville siempre responderá a su «dureza» con «suavidad».

Godard se dirige hacia la primera de estas limitaciones en la propia *Nouvelle Vague*. Desarrolla una poderosa nueva temática en esa película: la temática del don. En dos ocasiones separadas, muestra a los personajes centrales de *Nouvelle Vague* pasando por encima de la

psicodinámica del poder en la que generalmente están esclavizados, e involucrándose en un intercambio que es representativo del más puro amor. Uno de ellos le da al otro el don de la vida. Como este don no se puede poseer, no arruina a quien lo da, ni deja en deuda a quien lo recibe. Por lo tanto, el dador da contento, y el receptor recibe contento. Godard metafórica este intercambio a través de la imagen de una mano tendida hacia otra.<sup>33</sup>

Durante los once años siguientes a la realización de *Nouvelle Vague*, Godard estuvo obsesionado con la noción del don. Este es el tropo que domina tanto en *JLG/JLG*, como en *Histoire(s) du cinéma*, y en ambos trabajos Godard lo elabora en maneras que implican su propia subjetividad. En *JLG/JLG*, reconceptualiza al dador como la existencia misma: el don es el mundo, y el receptor es el autor, en el sentido más ejemplar de la palabra. También intenta aproximarse a este paradigma convirtiéndose en un puro recipiente o —como lo concibe de forma alterna— en la superficie vacía donde el mundo se inscribe a sí mismo. Con esta finalidad, Godard lucha por desnudarse de sí mismo.<sup>34</sup>

En *Histoire(s) du cinéma*, Godard da un paso más. Efectivamente, vuelve a poner en escena la batalla entre suavidad y dureza de su vídeo anterior, pero con una diferencia radical y salvadora: esta vez gana la suavidad. Una vez más, estos conceptos se corresponden con los géneros de una manera predecible. Sin embargo, en *Histoire(s) du cinéma* Godard no solo reconoce la naturaleza profundamente problemática de la dureza, sino también la autoridad y la fuerza que pueden encontrar refugio dentro de la suavidad. Al principio de la Parte 4A, pone una voz femenina pronunciando dulcemente las siguientes palabras, sobre un montaje de rostros de mujer:

«En voz baja, una voz suave y tierna, diciendo grandes cosas, cosas importantes, importantes, sorprendentes, profundas y relevantes; con una voz suave y tierna, la amenaza del trueno; la presencia de absolutos en un canto de petirrojo, en las graciosas notas de una flauta y la delicadeza del sonido puro. La tibia luz del sol sugerida por una media sonrisa o una voz baja, y una suerte de murmullo o un francés infinitamente puro... esa voz apenas ondeando el aire, ese susurrante poder...»

En *Histoire(s) du cinéma*, Godard realiza su acercamiento a la suavidad a través del concepto de don. Como en *Nouvelle Vague*, su emblema principal es la mano. Hay imágenes e incluso secuencias de manos por todas partes en *Histoire(s) du cinéma*, incluso dos tomadas de *Nouvelle Vague*. Aquí, sin embargo, el dador no tiene las proporciones heroicas de sus homólogos en *Nouvelle Vague* o *JLG/JLG*; no es la existencia, ni un hombre o mujer arquetípicos, sino el propio Godard. Lo que se da es también sorprendentemente

33. Para una elaboración completa de esta lectura, véase Kaja Silverman y Harun Farocki: *Speaking about Godard*. Nueva York: New York University Press, 1998, pp. 197-227.

34. Se trata de un resumen de la lectura de *JLG/JLG* que ofrezco en «The Author as Receiver», en *October*, n° 96, 2001, pp. 17-34.



modesto; no es la vida, ni el mundo, sino simplemente el pronombre de segunda persona. Pero aprenderemos en la Parte 4A de *Histoire(s) du cinéma* que el tema crucial aquí no es lo que el pronombre es, sino lo que hace.

*Histoire(s) du cinéma* avanza mediante una serie de prefiguraciones. Cada parte anticipa varios elementos importantes cuya elaboración completa viene después. No sorprende, pues, que aunque en la Parte 1A de *Histoire(s) du cinéma* Godard centra su preocupación en el tema de la masculinidad orgullosa y ostensiblemente autosuficiente, se toma sin embargo su tiempo para anunciar un objetivo al que solo llegará más tarde. Disecciona la palabra francesa *Histoire(s)* en las partículas *his* y *toi*. Entonces repite la segunda de estas partículas, que forma el modo acusativo del pronombre de segunda persona en francés.<sup>35</sup> Al hacerlo, anuncia su determinación de encontrar el «tú» que está tan claramente ausente de la última parte de *Soft and Hard* y de la historia que cuenta en *Histoire(s) du cinéma*. Un fragmento de Gene Kelly bailando con Leslie Caron ofrece un anticipo del «tú», al tiempo que lo inscribe en el contexto de la pareja heterosexual.<sup>36</sup>

Godard regresa al tema de un «tú» femenino en la Parte 1B, nuevamente para relacionarlo con un «yo» masculino. Después de preguntarse, cerca del comienzo de esa sección de *Histoire(s) du cinéma*, qué es lo que «todo esto» tiene que ver con él, Godard corta a un largo montaje de imágenes cinematográficas y de otro tipo, repetidamente entrecortadas con un cuadro congelado de un hombre y una mujer detrás de un proyector, aparentemente viendo juntos una película. Repite esta imagen o su variante una y otra vez en la Parte 1B: tanto, que esta surge como el principal principio de estructuración. La imagen de la pareja en el proyector sugiere una investigación colaborativa del cine; una que, al concernir a los dos compañeros por igual, es ejercida conjuntamente por ambos. Esto, por lo tanto, está claramente en diálogo con las muchas imágenes de Godard trabajando solo presentes en *Histoire(s) du cinéma*, que proveen la dramatización visual de la «soledad». Abundan aquí también en la parte 1B las referencias musicales y de otro tipo a *Nouvelle Vague*, y concluye con una serie de imágenes en movimiento de parejas heterosexuales.

Hay muchas otras inscripciones de un «tú» femenino en otras secciones de *Histoire(s) du cinéma*, algunas veces aislado de un «yo» masculino, y otras en tándem. Las inscripciones visuales más importantes de un «tú» femenino son los montajes de mujeres que se extienden de una punta a la otra del texto. La inscripción visual más contundente de la pareja heterosexual, aparte de otros números musicales de baile y las repeticiones del hombre y la mujer detrás del proyector, es la toma de *Nouvelle Vague* que muestra la mano de Lennox tendida hacia la de Elena, recortadas sobre el verde y azul del campo y el cielo.

35. Godard también incide en la palabra *du* del título *Histoire(s) du cinéma*, que significa tanto «de» en francés, como «tú» en alemán, en este último caso, en forma nominativa.

36. También Aumont subraya la prevalencia de este pronombre en *Histoire(s) du cinéma*, pero sugiere que Godard lo dirige a quienes cita (op. cit., p. 134).

Con estas yuxtaposiciones de imágenes cultural e históricamente diversas es como Godard se ayuda y nos ayuda a despertar del sueño del siglo XIX. No es este, sin embargo, el límite de su proyecto; también busca en *Histoire(s) du cinéma* redimir la realidad en la que nos introduce. Su único instrumento para hacerlo es el *toi* que encuentra en la palabra *histoires*. Delega en esta pequeña palabra la tarea de redimir lo real, porque es más que un significante de intersubjetividad. También crea lo que designa. Como Benveniste escribió en *Problemas de lingüística general*, es el sujeto quien dice «yo».<sup>37</sup> Lo mismo se puede decir del pronombre de segunda persona. «Tú» es a quien se le dice «tú», y el «tú» no es anterior ni posterior al «yo».

Pero esta es solo una de las cosas que puede hacer el pronombre de segunda persona. «Yo» adquiere significado solo en relación a «tú»; no significa meramente «quien habla», sino también «quien, al hacerlo, se dirige de forma explícita o implícita a otro miembro de la misma comunidad lingüística». En consecuencia, es igualmente correcto afirmar que un sujeto es quien dice «tú» o quien dice «yo». Finalmente, el pronombre de segunda persona es la precondition para la condición de persona [*personhood*].<sup>38</sup> Esto es así porque cuando le decimos «yo» a alguien de un modo particular, estamos solicitando de ella<sup>39</sup> una interpelación recíproca. La estamos invitando no meramente a hacernos llegar el pronombre de segunda persona, sino también a tomar de nosotros el de primera.

Benveniste habla de la condición de persona en términos estrictamente lingüísticos; existe, nos dice, allí donde un «yo» se dirige a un «tú». He querido detenerme en estas ideas porque, como he reflexionado hace un momento, es claramente posible que un sujeto diga «tú» a alguien sin conferirle la cualidad de persona. Los actos de habla tienen una dimensión psíquica además de lingüística, y solo pueden poner en práctica todo de lo que son capaces cuando la primera dimensión tiene lugar al tiempo que la otra. ¿Pero cuál es esta dimensión psíquica, y cómo tiene lugar? El «tú» tiene lugar, sugiere Godard, cuando se ve acompañado por «algo» de la «esencia» de quien habla: cuando quien habla «piensa», al mismo tiempo, con sus «manos» (4A).<sup>40</sup>

37. Benveniste, op. cit., pp. 224-227.

38. Aunque no voy a seguir las ideas de Benveniste sobre el «tú» en esta discusión sobre «la condición de persona», me parece importante señalar que él la hace depender de ese pronombre. «La consciencia de sí [*consciousness of self*] es solo posible si se experimenta por contraste», escribe en *Problemas de lingüística general*. «Utilizo el yo solamente cuando hablo a alguien que será el tú en mi interpelación. Esta condición de diálogo es constitutiva de la persona, porque implica que de forma recíproca yo se convierte en tú en la interpelación a quien a su vez se va a designar a sí mismo como yo.» (pp. 224-225).

39. N. de T.: véase *nota*, n° 25.

40. Godard elabora este punto en términos negativos, sugiriendo que el «tú» no es un don cuando no implica algo de la esencia del hablante. En otra parte del mismo monólogo, sugiere que «la mente solo es real cuando manifiesta su presencia, cuando se hace manifiesta o muestra sus manos», y equipara esta realidad mental con la creación. El concepto de pensar con las manos propias proviene de Denis de Rougemont, *Penser avec les mains*, al igual que una parte importante del monólogo que lo contiene (James S. Williams, «European Culture and Artistic Resistance in *Histoire(s) du cinéma*: Chapter 3A, *La Monnaie de l'Absolu*», en Temple y Williams (eds.), op. cit., pp. 115-116). Todo ello tiene una relación obvia con las tomas de Godard en la mesa de montaje, y, por extensión, con la idea de montaje.

Martin Buber, cuyo «du» o «tú» [*thou*] es también un claro intento de teorizar del «tú» plenamente realizado, ofrece en un momento de yo y tú una formulación similar a la de Godard: «La palabra básica yo-tú solo puede ser dicha con todo el ser», escribe.<sup>41</sup> En otra parte del mismo volumen, sin embargo, Buber parece afirmar lo contrario. Cuando digo esta palabra a otra persona, afirma, se convierte no en un mero «tú», sino específicamente en mi «tú». Su *du*, por lo tanto, parece entrañar posesión más que auto-despojamiento.

Lo que a primera vista parecen definiciones mutuamente excluyentes del *du* se resuelve, tras una reflexión más pausada, en una rica e irreductible paradoja. Buber quiere hacernos entender que slo al *reclamar* al otro podemos conferirle la cualidad de persona: solo apropiándonosla podemos liberarla para que sea ella misma. En el mismo pasaje en el que analiza el posesivo «mi tu», explica por qué. Decir «tú» a otra persona, de forma que la reclamamos, significa permitir que su luz inunde el mundo. Significa permitirle que llene el espacio que yo, de otro modo, querría controlar. No se trata de una simple inversión de la relación entre el yo y el otro; no le delego la soberanía que para mí deseo. Me permite, por el contrario, poder ver el mundo, al fin. «Cuando encaro a un ser humano como mi yo», escribe Buber, «y le digo la palabra básica yo-tú, entonces él ya no es una cosa más entre las cosas, ni consiste en cosas. Ya no es Él o Ella, limitado por otros Ellos o Ellas... él es Tú y llena el firmamento. No como si no hubiera nada más que él; sino que todo vive bajo su luz.»<sup>42</sup> Godard sugiere lo mismo mediante el monólogo sobre la «suavidad» con el que comienza la Parte 4A de *Histoire(s) du cinéma*. El trueno, el canto de un petirrojo, la suave salida del sol y el sonido puro, a todo ello accedemos por medio de la voz que enuncia el monólogo.

Sorprendentemente, dada la intimidad de la relación que acabo de describir, el pronombre de segunda persona hace posible más que la pareja heterosexual en *Histoire(s) du cinéma*. También se convierte en la base de la relación amorosa entre el yo [*one's self*] y el resto de los otros con quienes comparte el mundo. Como Godard afirma en un momento clave, «el amor es la cumbre de la mente, y el amor por tus congéneres es un acto, es decir, tender una mano, no un sentimiento maquillado, el pasaje ideal en la ruta a Jericó...» (4A). Lo que permite que el pronombre de segunda persona se extienda de esta forma de lo personal a lo social es en parte su estatuto lingüístico peculiar. Porque no tiene significado fijo, no hay límite en el tipo o número de criaturas a quienes puede dirigirse. Pero también por la naturaleza poco habitual de la sociabilidad godardiana adquiere el «tú» tal capacidad. Para el autor de *Histoire(s) du cinéma*, no hay oposición entre lo «público» y lo «privado». Por el contrario, solo por mediación de un otro concreto podemos ver la colectividad de otros pulular a nuestro alrededor.

41. Buber, op. cit., p. 54.

42. *Ibid.*, p. 59.

Por la preeminencia que da a lo personal, es crucial que el propio Godard nombre su «tú». Lo hace dedicando la parte final de *Histoire(s) du cinéma* a Anne-Marie Miéville. Añade momentos después que esta sección es «para mí mismo», completando así «la palabra básica Yo-Tú». Inmediatamente después de la dedicatoria, la voz de Miéville pronuncia las siguientes palabras: «Él decía que la fidelidad, por completa que sea, no tiene ningún efecto sobre la marcha del tiempo, que no es capaz de revivir nada, o a nadie, y que a pesar de todo no hay otra solución que la fidelidad.» La hablante no identifica al hombre a quien imputa estas palabras. Sin embargo, Godard escribe su firma en ellas mediante un montaje en el que nos muestra alternativamente una foto del rostro de Lauren Bacall y una foto del rostro de Robert Le Vigan, sobre el cual inscribe la palabra «amor».<sup>43</sup>

En la Parte 4B de *Histoire(s) du cinéma*, una voz masculina recita dos de las líneas más famosas de Dylan Thomas; «No entres dócilmente / en la noche callada» [*Do not go gentle / Into that good night*]. En el texto original, la frase «noche callada» es un sinónimo de «muerte». Godard, sin embargo, la hace significar ese estado de somnolencia que Benjamin asocia con el siglo XIX. Lo hace al insertar la frase en un prolongado montaje nocturno. Este montaje comienza con una toma de *Nouvelle Vague* en la que la cámara recorre lentamente la extensión completa de la casa de cristal de Elena, brillando como un faro en la noche, y continúa con una reflexión sobre un tipo más radical de oscuridad: aquella sufrida por esa mitad del universo subjetivo al que llamamos «mujeres». También incluye tres importantes monólogos. El primero asocia la noche con la tortura y la muerte; el segundo con el Viernes Santo; y el tercero con la «nada» que puede ser vista cuando uno se levanta de la cama en la oscuridad y mira por la ventana.

El último de estos discursos indica el lugar para el surgimiento de al menos una «tenue luz». Como la referencia a ella se ve acompañada por la toma de un hombre y una mujer de pie detrás de un proyector, la luz parece ser una metáfora del haz que emite ese aparato, y por tanto del potencial transformador del cine. Pero la mayoría de las imágenes que proveen el componente visual del montaje nocturno solo intensifican la oscuridad. Evocan la Segunda Guerra Mundial, además de otra cantidad de abominaciones perpetradas por el siglo XX.

Después de una graduada secuencia de imágenes de noticieros y películas de ficción que dramatizan los crímenes de Hitler y Stalin, y del extraordinario *colporter montage* que merecería todo un ensayo aparte, Godard regresa a la metáfora de la noche. Mientras miramos la imagen del rostro en descomposición de un soldado vivo, explica por qué las nubes de tormenta del siglo XIX han estado reagrupándose tan ominosamente. Godard ha estado soñando mientras estaba claramente despierto:

43. Ishaghpour también comenta la importancia del amor en *Histoire(s) du cinéma* durante la segunda entrega de su conversación con Godard (p. 35), y Anne-Marie Guerin escribe que Godard insiste en la Parte 4B sobre «la necesidad de la dualidad sexual» («Les signes parmi nous», en *Cahiers du cinéma*, mayo 2000, pp. 12-13).

«¿Por amor a qué... subida del telón nos despojamos de nuestros sueños? ¿Cómo nos atrevemos, al despertar, a sacarlos a la luz? Oh, en la luz cada uno de nosotros lleva consigo sueños invisibles. La música nos dirige hacia esa línea de luz... que brilla bajo el telón cuando una orquesta afina sus violines. La danza comienza, entonces nuestras manos resbalan y se separan. Nos perdemos los unos en las miradas de los otros... cada uno poniendo cuidado en no molestar el sueño del otro, en no enviarlo otra vez a la oscuridad; en librar a la noche de la noche, que no es el día, mientras nos amamos los unos a los otros.»

No debería sorprendernos saber que a Godard le ha vencido el sueño durante su tarea. A la meditación luminosa sobre el pronombre de segunda persona en la Parte 4A sigue la secuencia de despersonalización más grotesca de *Histoire(s) du cinéma*. Un hablante masculino (Alain Cuny) desgrana un largo monólogo cuyo tema principal es el cine, pero que llegado a un punto se metamorfosea en un discurso generalizador sobre «el otro sexo». No solo se da el hecho de que tanto quien habla como su interlocutor son explícitamente masculinos, sino que además esta diada consiste efectivamente en una mónada por el recurso constante que el hablante hace a la soberanía y al inclusivo y totalizador «nosotros». Habla a todos los hombres y en nombre de todos los hombres sobre esa no-persona indiferenciada, la mujer.<sup>44</sup>

«[El cine está] allí desde el comienzo de la vida, está allí cuando la chica se nos aparece, reclinándose en la ventana con sus ojos distraídos y una perla entre sus pechos. Está allí cuando la hemos desnudado, cuando su cuerpo firme tiembla ante el latido de nuestro deseo. Está allí cuando la mujer abre sus muslos para nosotros, con la misma emoción maternal que siente al abrir sus brazos para acoger al niño...»<sup>45</sup>

Y tras el breve monólogo sobre la fidelidad dicho por Anne-Marie Miéville hacia el final de la Parte 4B, Godard muestra un fragmento de *Othello* de Orson Welles, un texto que, al igual que *En busca del tiempo perdido*, trata de la desconfianza mortal de un hombre hacia la mujer a la que aparentemente ama.

Como ya debería ser evidente, el sueño del siglo XIX no es un sueño del que podamos escapar para siempre. Lo más que podemos esperar son momentos de consciencia. Pero, al igual que en *Nouvelle Vague*, la naturaleza fugaz de nuestra lucidez no la descalifica.

44. Aumont también señala la naturaleza objetivadora de este monólogo, pero la ve coherente con el punto de vista más amplio adoptado por Godard sobre las mujeres en *Histoire(s) du cinéma* (op. cit., pp. 88-90).

45. La primera parte de este monólogo proviene de Elie Faure, *Histoire de l'art, l'art moderne*, Denoel, París, 1987, pp. 97-109 [versión castellana: Historia del arte. El arte moderno, vols. I y II. Madrid: Alianza Editorial, 1991 y 1992]. Estoy en deuda con Michael Temple por esta identificación («Big Rhythm and the Power of Metamorphosis: Some Models and Precursors for *Histoire(s) du cinéma*», en Temple y Williams (eds.), op. cit., pp. 79-80). Godard ofrece una crítica implícita de las palabras que acabo de citar en la Parte 4B, donde dice: «A veces escucho a algunos hombres describir el placer que han obtenido de esta o aquella mujer. Oh, no es que sean burdas, las palabras a veces son precisas... pero... me gustaría decírlas, mira, mira, ha sido algo diferente».

Significa sencillamente que debemos aprender a reconocer los signos de somnolencia, para encontrar la manera de volver a sustraernos de la pesadilla de la historia. Puede incluso que haya razones para abrazar esta lógica de repetición. ¿No hemos tenido ya suficientes soluciones finales?

Aunque Godard nos acaba de advertir sobre la naturaleza provisional de su despertar, precisamente con tal acto finaliza *Histoire(s) du cinéma*. Abre sus ojos, esperando encontrar un mundo desprovisto de belleza. En cambio, descubre que todavía está sosteniendo la rosa que cortó en su sueño. «Si un hombre... vagó por el paraíso y conservó una flor para recordar dónde estuvo», dice Godard en los momentos finales de *Histoire(s) du cinéma*, «y después, al caminar, encontró la flor en su mano..., ¿qué puedo decir? Ese hombre era yo.» Con esta pequeña alegoría Godard rinde tributo, por última vez, a su «tú» particular, cuya fragancia se filtra ahora en lo real: Anne-Marie Miéville, la rosa amarilla de Rolles.

Quaderns portàtils  
ISSN: 1886-5259  
© del texto: Kaja Silverman  
Revisión del texto de Mela Dávila sobre una traducción  
de Guillermo E. Pisani y Marcelo Expósito  
Diseño de Cosmic <www.cosmic.es>



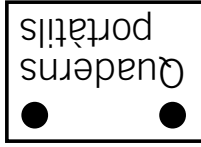
Plaça dels Àngels, 1  
08001 BCN (Spain)  
Tel. + 34 93 412 08 10  
Fax. + 34 93 324 94 60  
www.macba.es

**Kaja Silverman**, figura esencial de la renovación de la teoría fílmica, es historiadora del arte y especialista en teoría del cine. Obtuvo su doctorado en filosofía por la Brown University. Actualmente es profesora del Departamento de Retórica y Programa en Estudios Cinematográficos de la universidad de California, en Berkeley. Es autora de numerosos artículos y ha publicado títulos como *The Subject of Semiotics* (Oxford University Press, 1983), *The Acoustic Mirror: The Female Voice in Psychoanalysis and Cinema* (Indiana University Press, 1988), *Male Subjectivity at the Margins* (Routledge Press, 1992), *The Threshold of the Visible World* (Routledge Press, 1996), *Speaking About Godard* (New York University Press, 1998; with Harun Farocki) y *World Spectators* (Stanford University Press, 2000), entre otros.

En 2001, Kaja Silverman fue invitada a dar una conferencia en el MACBA en el contexto del seminario *La Historia fantasma. Imagen, política e historia*. Esta conferencia se tituló «El sueño del s. XIX». Una versión anterior del texto fue publicada en la revista *Brumaria*, nº 1 (Verano 2002), pp. 179-197.

**Quaderns portàtils** (Cuadernos portátiles) es una línea de publicaciones de distribución gratuita a través de Internet. Los textos provienen, en general, de conferencias y seminarios que han tenido lugar en el MACBA en los últimos cinco o seis años; pero también pueden encontrarse textos publicados anteriormente en catálogos de exposición u otros soportes. Este y otros números de la colección *Quaderns portàtils* están disponibles en la web del Museo.

●  
●  
Quaderns  
portàtils

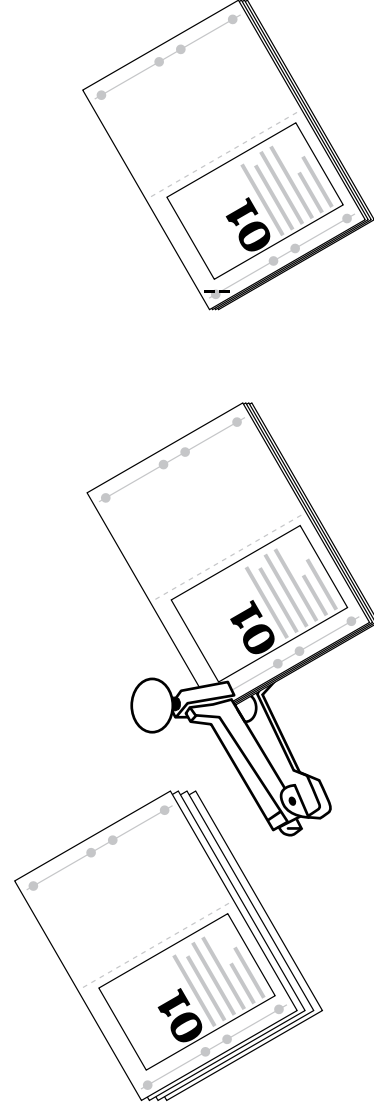


# Tres maneres d'enquadrernar els teus Quaderns portàtils

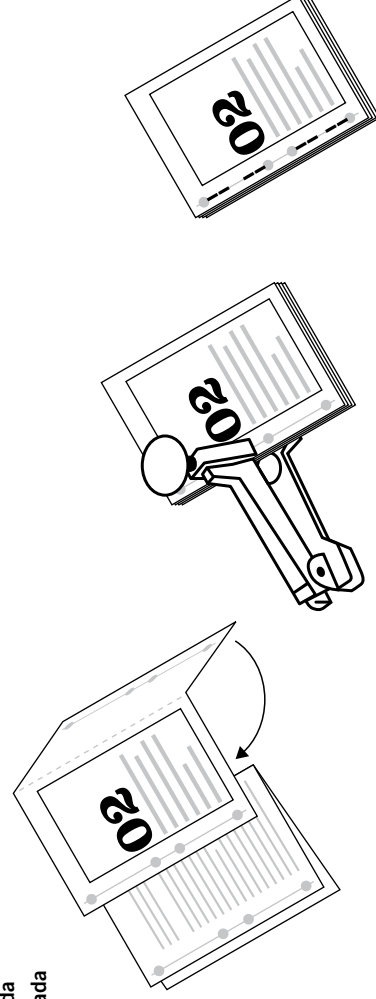
## Tres maneras de encuadrernar tus Quaderns portàtils

### Three ways of binding your Quaderns portàtils

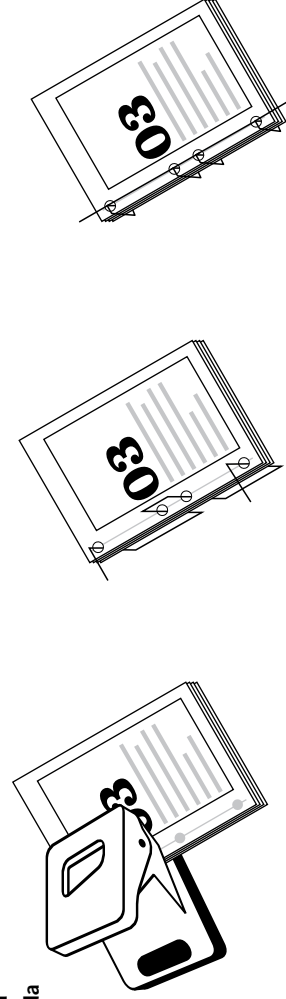
Dossier grapat  
Dosier grapado  
Stapled Dossier



Enquadrernació japonesa grapada  
Encuadrernación japonesa grapada  
Stapled Japanese Binding



Enquadrernació japonesa cosida  
Encuadrernación japonesa cosida  
Sewed Japanese Binding



Llenceu aquest manual d'instruccions una vegada utilitzat (no enquadrernar).  
Desechar este manual de instrucciones una vez utilizado (no encuadrernar).  
Throw away this instructions manual once used (do not bind).