

# Formas que piensan

Natalia Ruiz Martínez

Universidad Complutense de Madrid

En el capítulo 3A de *Histoire(s) du cinéma*, Godard inscribe la frase “Un pensamiento que forma una forma que piensa”, que supone la formulación completa de ciertas ideas que circulan a lo largo de esta obra, es decir, que el cine es un potente creador de formas y que el cine, en origen, estaba hecho para pensar.

Como ha sucedido con otras frases de Godard, esta formulación ha sido celebrada, interpretada, discutida y no siempre bien utilizada. Sobre todo, como en otras ocasiones, ha sido parcialmente considerada. Por ejemplo, dado que la frase se ubica en esta composición en vídeo -que, entre otras cosas, puede calificarse de ensayo poético sobre el cine- se ha leído solo en referencia al cine-ensayo, en tanto que una característica bastante común de las distintas y variadas películas calificables de cine-ensayo es que reflexionan a partir de las imágenes. A esto se añade que Godard podría ser considerado uno de los grandes del género ensayístico y él mismo considera sus trabajos en vídeo como un medio para pensar la imagen. Pero, si nos atenemos al conjunto de las *Histoire(s)*, a las declaraciones de Godard y al contexto concreto de la frase (esto es, el homenaje a un cierto cine de resistencia), más bien habría que deducir que Godard se refiere al cine en sí. No que toda película que se produce genere pensamiento, pero sí que el arte de las imágenes en movimiento crea formas y que estas formas hacen pensar, independientemente de su condición de ficción o de documental.

En realidad, esta manera de considerar el cine en relación al pensamiento no es nueva de las *Histoire(s)*; proviene ya de los tiempos en que Godard escribía críticas. Por ejemplo, cuando hacía una clasificación de los westerns en aquellos que son de imágenes, de ideas, y de imágenes y de ideas, tras lo que aclaraba que esta ordenación se basa en lo que prevalece pero que no es excluyente, es decir, que las imágenes remiten a las ideas y las ideas a las imágenes [1]. Y, de hecho, en las *Histoire(s)* incluye varios ejemplos que ya había subrayado como joven crítico, como pueden ser determinados momentos de *Centauros del desierto* o de *Falso culpable*.

Ahora bien, si la afirmación de Godard de que el cine, a diferencia de otras artes, podía mostrar su historia por sí mismo, es más o menos evidente, dada la materia del cine, la relación entre formas y pensamiento se comprende mejor cuando nos remitimos a su concepto de imagen. Porque hay que recordar que Godard, cuando habla de imagen, se refiere a la imagen cinematográfica (analógica) y que, por tanto, nunca se trata de un simple fotograma, sino que es el conjunto de varias imágenes y, lo que es más, para Godard una imagen es la imagen producida por el montaje, es decir, que son tres: una imagen, la que la sigue y la conexión que la mente del espectador hace entre ellas. Cuando habla de formas, Godard se refiere a las formas que crea el montaje. Según sus palabras: “Una imagen llama a otra, una imagen nunca está sola, contrariamente a eso que ahora llaman ‘las imágenes’ que no son más que conjuntos de soledades unidos por un discurso, que encima es el peor posible” [2].

El cine, en tanto que continuidad de imágenes, construye formas mediante el montaje. El montaje permite modular cada imagen con las que la anteceden y la siguen. Esta modulación da lugar a variables más abiertas o más cerradas, que en cada caso reclamarán un determinado grado de atención y participación del espectador. Siguiendo con las ideas de Godard, el cine mudo daba una libertad de interpretación inédita al público, que podía sacar sus conclusiones a partir de la sucesión de imágenes. El paradigma de esto sería el cine que planteaba Dziga Vertov, con su montaje basado en la diferenciación. Desde el punto de vista de Godard, el cine estaba hecho para pensar y, por más que considere que la llegada del sonido y la manera en que se desarrolló la industria lastraron esa vía que suponía la pura sucesión de imágenes, él mismo no deja de utilizar ejemplos que provienen del sonoro [3].

De hecho, el montaje en sí, como modo de creación, puede compararse a nuestra manera de pensar, es decir, que una imagen se asocia a otra para dar lugar a un significado (o varios), como en nuestra mente un sujeto se asocia a un predicado, una proposición a otra proposición o un concepto a otro concepto para dar lugar a una idea nueva. También se puede apuntar que no solo remite a nuestro pensamiento activo; también podemos asociarlo a la memoria, ya que es normal que esta actúe estableciendo asociaciones sobre recuerdos puntuales. Tal y como lo expresa Godard: “No se trata de juzgar. Pero se puede mostrar: una idea, otra idea; una bobina, otra bobina que se encadena. Y después, tenemos una imagen. Si tenemos una imagen, tenemos un pensamiento y, si tenemos un pensamiento, podemos emitir un juicio. Para eso estaba hecho el cine” [4].

En cuanto a cómo Godard afronta personalmente la creación de formas, él mismo lo explicaba en uno de sus ‘guiones filmados’, *Scénario du film Passion* (1982). En este ensayo se vale de un símil poético para decir que, en primer lugar, surge una imagen, que es como una leve ola, pero aún no es el mar, es sólo una idea, aunque ya indica un movimiento. De una manera muy plástica, Godard nos da entender que, como creador, al enfrentarse a la pantalla en blanco (y así se muestra con los brazos extendidos hacia la pantalla vacía), lo primero que ve es una imagen (en este caso se refería a la creación de la película *Passion* y se trataba de “una mujer que corre con un ramo de flores”) y que, a partir de esta, se desarrollará una forma, al traer consigo imágenes que irán antes y después de ella.

En este sentido, en otra de sus películas, *King Lear* (1987), decía que en el montaje uno tiene físicamente un momento, como quien tiene un objeto, que uno tiene en sus manos el presente, el pasado y el futuro [5]. Por los dedos pasan los fotogramas que suponen diferentes instantes y, al enlazarlos, uno tiene el poder de transformar la sucesión de los mismos. Claro está que, al decir esto, Godard piensa en un montaje de cine sobre una filmación analógica, con una cinta de celuloide que se corta y se pega, con la que hay una relación directa, material. Asimismo, hace ya tiempo que Godard declaró que se sentía incapaz de encargarle el montaje a un ayudante, ya que para él es la parte fundamental de la creación, algo muy personal, como si fuera una composición musical [6].

En lo que respecta a las *Histoire(s)*, se trata de una obra en vídeo en la que Godard trabajó con imágenes (de cine, de archivo, reproducciones pictóricas, carteles, etc.), sonidos (bandas de sonido de films, música clásica, música popular, archivos sonoros históricos, ruidos) y materiales diversos (rótulos, filtros), articulándolos de manera que muestren distintos aspectos sobre el cine y su siglo. Las formas de las *Histoire(s)* son especialmente complejas, ya que en breves segundos se suceden varios elementos que se asocian y se disocian, y son el máximo exponente de las ideas sobre el montaje que Godard ha desarrollado a lo largo de toda su filmografía, ya fuera en cine o en vídeo. Y, como en otras ocasiones, las relaciones que establece son personales, pero su carácter subjetivo no se contradice con la intención de hacer partícipe al espectador; por el contrario, Godard creía que su obra daría lugar a un debate.

Pero, ante todo y sobre todo, utiliza el montaje visual como forma de pensar y de generar pensamiento. ¿Por qué se convierten estos conjuntos de imágenes en formas de pensamiento? Porque cada una tiene un significado en sí y procede de un contexto y, al ponerlas en continuidad, el espectador se pregunta por los hilos de unión y, al establecer los hilos de unión, puede que dichas imágenes cambien de consideración a sus ojos, o también se preguntará a partir de las ideas que él establece sobre las imágenes en sí y sus relaciones y las ideas que le parece que ha tenido el creador de dicho montaje, o incluso puede que el poder de evocación de esas imágenes haga que se planteen cuestiones que el autor no había imaginado.

El deseo de producir choques (visuales, conceptuales), un poco en la línea en que Walter Benjamin afirmaba utilizar las citas en *Obra de los Pasajes*, se reafirma por la introducción de dos principios teóricos en el capítulo 4B: por una parte, la frase de Pierre Reverdy, una imagen no es fuerte porque sea brutal o fantástica, sino porque la asociación de ideas es lejana y justa, y, por otra, el precepto de Robert Bresson acercar las cosas que todavía no han sido nunca acercadas y que no parecían dispuestas a serlo. Y, como ejemplo de su aplicación, basta con mirar qué imágenes las acompañan: a la primera corresponde la unión de imágenes de *Madame de...* con la pintura de El Bosco, y a las palabras de Bresson sigue la imagen de unos soldados arrastrando el cadáver de un deportado en un campo de concentración al ritmo de la sucesión de los términos *Allemand/Juif/Musulman*.

En lo referido al aspecto técnico de la construcción de esas formas, los recursos utilizados fueron relativamente sencillos; a fin de cuentas, se trata de una obra realizada en el estudio personal de Godard, quien afirma que “Son cosas muy simples, de las cuarenta posibilidades de las que disponía no he utilizado más que una o dos, sobre todo la sobreimpresión. No tenía una gran mesa, ni un equipo con veinticinco televisores, ni siquiera tenía un documentalista... Las sobreimpresiones, todo eso viene del cine, son trucos que ya utilizaba Méliès” [7].

Efectivamente, aparecen numerosas sobreimpresiones a lo largo de los capítulos, que destacan ya no solo por su belleza o intensidad, sino por ser la perfecta expresión plástica de diferentes ideas de Godard, tales como que una imagen es más bien el fruto de dos imágenes puestas en relación, o que existen dos ritmos de la historia, o bien que tanto la ficción como el documental son igualmente válidos para reflejar una realidad.

Asimismo destacan, por su efecto visual, las ralentizaciones, con las que parece modelar manualmente el tiempo de diferentes fragmentos, subrayando así la importancia de los fragmentos sobre los que actúa, los cuales en sus películas de origen apenas duraban un segundo.

Pero si hay dos recursos que marcan la construcción de esta obra son la repetición y la introducción de espacios en negro, que repercuten directamente en la creación de ritmos y silencios, como es el caso de una composición poética o musical. Si los negros sirven como modo de puntuación, la repetición permite insistir sobre ciertas cuestiones y crear variaciones en torno a determinados motivos.

Así, por ejemplo, podríamos analizar distintos ejemplos de las *Histoire(s)* en que se muestra la Historia y la relación del cine con la Historia. En ningún caso se elabora un relato (no hay una única línea, sea oficial o alternativa) sino que, a través del montaje, se crea un sistema de evocaciones y sugerencias, siendo esta construcción diferente según lo que se quiera poner de relieve. Con estos ejemplos podemos ver cómo Godard construye formas que den una visión de la

Historia y hagan pensar sobre ella.

Así en el 1A, al mostrar la invasión nazi de Francia, se hace hincapié tanto en la pasividad con que inicialmente se tomó (de ahí la quietud de las figuras de Seurat), como en la división de Francia entre la Resistencia (discurso de De Gaulle, citas de poetas de la resistencia) y el gobierno de Vichy (discursos colaboracionistas, alusión a Radio París), al mismo tiempo que se muestra la entrada de los alemanes con esa sencilla y efectiva oposición de las imágenes de Sigfrido y los floridos campos de Monet. Además, Godard insiste en el tema que más le preocupa, el cine, y así expone su punto de vista de que el cine dimitió de su función de dar testimonio y que solo los noticiarios estuvieron a la altura, al tiempo que destaca las imágenes de Bresson, que considera el único gesto de resistencia del cine francés. Cuando al final del 3A retome esta relación con la Segunda Guerra Mundial, partirá no de la invasión, sino de la Liberación de París y pasará a referirse ya solo a la actitud del cine, citando diferentes filmografías nacionales para salvar únicamente a la italiana por su reacción tras la guerra.

También muestra Godard otros aspectos de la Historia, no solo su impactante violencia sino, por ejemplo, el factor de repetición. Así, Godard se vale de un discurso de Victor Hugo sobre la Guerra de los Balcanes para hacer recordar la guerra en la antigua Yugoslavia. Y las palabras de Hugo sobre los aún más antiguos grabados de Goya nos hablan de la crueldad y del ensañamiento con las víctimas civiles, de que el mundo contemporáneo elevado sobre los ideales de la fraternidad y la felicidad no fue menos feroz que otras épocas; se mejoró la técnica, no el grado de humanidad.

Al analizar estos tres ejemplos vemos que cada elemento, sean imágenes o sonidos, tiene un valor propio en sí (que, según los conocimientos del espectador, será apreciado o no tanto) y un valor como pieza de un engranaje. Al ponerlos en contacto (sea asociación o contraposición), lleva a pensar sobre la naturaleza tanto de los elementos por separado como de las relaciones posibles entre ellos. El caso de las *Histoire(s)*, compuestas en gran parte de citas de obras anteriores a ellas, provoca una reacción en cadena de ideas y evocaciones, ya que el espectador ve el choque de elementos y, a la vez, al reconocer los diferentes objetos, no solo recuerda su significación independiente sino que también rememora su relación con cada uno de ellos, lo que le hace repensar esa combinación de elementos que acaba de ver. Si según Godard, el cine es un territorio, al ver las *Histoire(s)*, uno también podría decir “*je voyage pour connaître ma géographie*”.

## Notas

[1] “Porque quizá solo hay tres clases de westerns al igual que Balzac dijo una vez que sólo había tres clases de novelas: de imágenes, de ideas, y de imágenes e ideas, esto es, Walter Scott, Stendhal y él mismo. En lo que respecta al western, el primer tipo sería *Centauros del desierto*; el segundo, *Encubridora* y el tercero, *El hombre del Oeste*. No quiero decir con esto que la película de John Ford sea únicamente una bella sucesión de imágenes, al contrario; ni que la de Fritz Lang esté totalmente desprovista de belleza plástica o decorativa; no, quiero decir que, en Ford, en primer lugar va la imagen, que remite a la idea; mientras que en Lang, pasa más bien lo contrario; y finalmente con Anthony Mann, pasamos de la idea a la imagen para volver a la idea”. Véase la crítica “Super Mann” (*Cahiers du cinéma* nº 92, feb. 1959), en Jean-Luc Godard (ed. Alain Bergala), 1998, *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*. Tomo 1, París, ed. Cahiers du cinéma, pp. 165-166.

[2] Véase Jean-Luc Godard (ed. Alain Bergala), 1998, *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard. Tomo 2*, París, ed. Cahiers du cinéma, p. 173.

[3] Pongamos el ejemplo anteriormente citado de *Centauros del desierto* (1956) que, además, es una película generalmente malinterpretada, precisamente por hacer lecturas a partir del argumento y no querer ver sus imágenes. Toda la sucesión de la escena en que finalmente John Wayne recoge a Debbie en sus brazos y decide llevarla a casa, nos conduce desde el temor de los jóvenes a un hombre marcado por el odio al reconocimiento en los ojos de esa muchacha ahora india de lo único que le queda del gran amor de su vida. Es el espectador el que verá esto a partir de las imágenes que se le dan y de la disposición de las mismas así como de su relación con el conjunto de la película.

[4] Véase la entrevista “Le bon plaisir de Jean-Luc Godard” (20 de mayo de 1995). En J. L. Godard (1998), 1998, *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard. Tomo 2, op. cit.*, p. 311.

[5] Véase cómo lo explica en la conferencia “Le montage, la solitude et la liberté”, pronunciada en la Fémis el 26 de abril de 1989, recogida en J. L. Godard (1998), 1998, *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard. Tomo 2, op. cit.*, p. 242.

[6] Véase la conferencia “Le montage, la solitude et la liberté”, en J. L. Godard (1998), 1998, *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard. Tomo 2, op. cit.*, p. 243.

[7] Jean-Luc Godard y Youssef Ishaghpour, 2000, *Archéologie du cinéma et mémoire du siècle*, Tours, Farrago, pp. 26-27.