

Genealogía godardiana. Notas acerca del ensayo *Le Livre d'image*.

Por Rodrigo Sebastián.

La importancia de esta pieza en la obra de Jean-Luc Godard es el equivalente, para el siglo XXI, de lo que fue la monumental serie de video ensayos *Histoire(s) du cinéma* (1988-1998) para el XX, de ahí el título “libro de imagen” y la creación de lo nuevo que representa. *Le Livre d'image* es un ensayo, como varios otros que Godard hizo, simultáneamente a otro tipo de obras –narrativas-, a partir de su *magnum opus*. En una entrevista de 1996 con el crítico de cine Jonathan Rosenbaum, J.-L. G. decía:

A mi juicio, la razón por la que no fui tan comercial fue que no tenía muy claro si estaba escribiendo una novela o un ensayo. Me gustaban ambas cosas, pero ahora, en *Historia(s) del cine*, estoy seguro de que es un ensayo. Me resulta más fácil y es mejor así. (2018: 455).

La godardiana ambivalencia entre las dos formas, que se remonta a los años de la *nouvelle vague* –en sus entrevistas de principios de los sesenta el cineasta decía cosas muy similares, y su film de 1967, *Dos o tres cosas que sé de ella*, es el caso por excelencia de esta forma entre ensayo y ficción-, persiste en *Nuestra música* (2004) y en *Film Socialisme* (2010).<sup>1</sup>

En la línea <<puramente>> ensayística inaugurada hace treinta años con *Historia(s) del cine* (antecedidas por varios experimentos y proto-ensayos) aparecen, entre otras, las piezas audiovisuales *Je vous salue Sarajevo* (1994), *JLG/JLG: Autoportrait de décembre* (1996), *De l'origine du XXIème siècle* (2000), *Dans le noir du temps* (2001)<sup>2</sup>, las dos partes de *Prières pour Refusniks* (2004), *Vrai faux passeport* (2006), *Les trois desastres* (2013)<sup>3</sup>, *Khan Kanne* (2014). Y, junto a Anne-Marie Miéville, *Deux fois cinquante ans de cinéma français* (1995), *The old place* (1999) y *Liberté et patrie* (2002). Estas nuevas obras y sus formas artísticas definen el estilo ensayístico tardío del director, que es reinventado en *Le Livre d'image*.

En su último ensayo, el director experimenta con nuevas formas de imágenes y sonidos, avanzando en una dirección que parece distanciarse de la estética de la serie de videos fundadora, que marca, por ejemplo, las formas de los ensayos audiovisuales *Une catastrophe* (2008) y *Tribute to Éric Rohmer* (2010), directamente relacionadas con las *Histoire(s)*.... Si bien en *Le Livre d'image* persisten rasgos claves, como la voz del autor en la banda sonora, e incluso aparece un fragmento, una extensa y crítica parte del capítulo 3a

---

<sup>1</sup> En sus films de los sesenta aparecían momentos poéticos/ensayísticos (como en *Pierrot el loco* de 1965) en el desarrollo de una narración (muy bien construida). En los ensayos referenciados más adelante aparecen momentos de las ficciones –literalmente fragmentos de los films-, que Godard expone para pensar ensayísticamente. En *Le Livre d'image*, a través de la voz, Godard se vuelve una especie de narrador de fábulas e historias.

<sup>2</sup> Episodio del film colectivo *Ten Minutes Older: The Cello* (2001).

<sup>3</sup> Es una de las tres partes del film colectivo en 3D, *3X3D*.

“El precio de lo absoluto”, las diferencias entre las obras son importantes. En su último trabajo el autor no se filma a sí mismo como lo hacía en la célebre serie, tampoco aparecen ni la cantidad de texto en imagen ni las incesantes sobreimpresiones de y entre imágenes, posibilitadas por la tecnología de edición y tan características de aquellos videos. También son diferentes los ritmos y los afectos provocados por las respectivas obras. La elegancia característica de grandes momentos de los capítulos es rehuida. Aunque no se trata de una cuestión de belleza relativa a los temas, puesto que algunos se repiten y son tenebrosos: jóvenes violadas, pueblos masacrados, niñas y niños vendidos.

Es la destrucción absoluta de los materiales expresivos la que produce una obra muy diferente a todo el trabajo anterior del director<sup>4</sup>, excepto, quizás, a *Les trois desastres*. A diferencia de *Film Socialisme*, que también es “(...) un suntuoso compendio de plasticidades contemporáneas” (Brenez, 2014: 68), *Le Livre d’image* no incluye imágenes en alta definición, ni sus imágenes son acogidas en un 35mm analógico. La obsolescencia del archivo filmico, que al finalizar sus *Historia(s)*<sup>5</sup> Godard identificaba con el desconocimiento u olvido de esos materiales, se extendió definitivamente a la materialidad misma, como resultado, las imágenes, originalmente filmicas, presentan un gran deterioro físico y óptico. Asimismo, *Le Livre d’image* presenta otras formas estéticas, influidas por lo digital. El carácter inmaterial de las imágenes digitales es confrontado por el lema/gesto del montajista Godard, de tocar la imagen con los dedos, que se traduce en los diferentes procesos de postproducción por los que pasaron las imágenes en su devenir, finalmente, esta versión. La forma plástica asumida por la obra se basa en errores de codificación, imágenes pixeladas, prácticamente borradas a causa de su baja resolución, reformateadas. La imagen es o se convierte en colores violentos (una paleta como la de *Film Socialisme*), materialidad visual, abstracción y movimiento (una imagen táctil que parece pintura digital derramada). El montaje desata la locura de la poesía, a la que se refiere el autor, produciendo una obra conceptual de puras intermitencias y conexiones entrecortadas; los cortes se hacen sobre los fragmentos: de imágenes, de música, de palabras, de sonidos, de argumentos –historias o razonamientos-. Todo es fragmentario, alusivo, difícil de percibir, demasiado intenso o, al contrario, sutil: silencios breves e intervalos negros se multiplican, las imágenes –sub y sobreexpuestas- resplandecen como relámpagos y sonidos de explosiones producen shock.

El archivo utilizado por Godard presenta citas de obras fundamentales del audiovisual y del pensamiento de la imagen: Serge Daney hablando acerca de Vietnam, la baziniana imagen de un cocodrilo cazando una garza en un único plano y la leyenda “Montaje prohibido”, los intransigentes Truffaut, Rivette y Rohmer, fragmentos de films de

---

<sup>4</sup> Ver la diferencias entre *Le Livre d’image* y el acabado y estrictamente contemporáneo video spot oficial del 22° Ji.hlava International Documentary Film Festival hecho por Godard (lanzado en la web en julio de 2018).

<sup>5</sup> En 1998, en una entrevista con Frédéric Bonnaud y Arnaud Viviant, Godard decía: “Podría durar eternamente, pero en algún momento hay que poner el punto final, si no puede durar treinta años. Además mi material se volvió obsoleto, son películas artesanales, con imágenes que ya tienen varias generaciones y que apenas se reconocen. No son malas reproducciones, sólo recuerdos de emociones respetuosas.” (en Godard, 2007: 247)

Vigo, Eisenstein, Buñuel, Pasolini, Rossellini, Welles, Pollet, Straub y Huillet, etc. El cineasta actualiza su repertorio (especialmente en el capítulo dedicado a Medio Oriente), en este sentido desaparecen imágenes y sonidos emblemáticos y recurrentes en sus obras anteriores. Casi no hay citas de sus films de los sesenta, en cambio aparecen numerosos fragmentos de su obra de ficción de los últimos cuarenta años. Esta nueva película también remite a los ensayos de las dos últimas décadas, especialmente a *The old place* y *Liberté et Patrie*. La marcada presencia de Anne-Marie Miéville en *Le Livre d'image* conecta esta obra con aquellos ensayos, con otras obras del dúo (cuya colaboración se remonta a los años setenta) y de la autora (estás últimas prácticamente desconocidas para nosotros). Por otra parte, reaparecen imágenes ya utilizadas en el ensayo de la primera parte de *Notre Musique*, titulado “Royaume 1 Enfer” (que también se repiten y se combinan con otras en *Une catastrophe* –de manera única, el director alcanza una puesta en abismo de la cita-). Godard vuelve sobre el tema del infierno en la Tierra (situando a Estados Unidos como responsable): la naturalización de la guerra como cultura universal; la inmolación de todo lo vivo; y la depredación de los recursos naturales por parte de los poderosos –los dueños del mundo-, rápido y con fines de acumulación y destrucción, y por parte de los pobres, para sobrevivir y porque “no les queda otra”.

Godard demuestra nuevamente las semejanzas e incluso la confusión posible entre films documentales y ficcionales, la relación recíproca profunda que existe en esas imágenes. Las diferencias entre el cine documental y de ficción se vuelven indiscernibles, a causa del parecido entre el registro y la puesta en escena: imágenes fílmicas como cuerpos tomados en el tiempo y en el espacio por una cámara cinematográfica. Poniendo una imagen seguida de otra observa su parecido, la fraternidad de las metáforas, el *remake*: la bellísima relación entre los diálogos de la escena de amor de Joan Crawford y Sterling Hayden en *Johnny Guitar* (Nicholas Ray, 1954), y Anna Karina y Michel Subor en *El soldadito* (Godard, 1963); como las terribles imágenes de un hombre que recibe en el cuerpo fragmentos de una ráfaga de AK-47, montado con la imagen de Jean Cocteau (en su Orfeo de 1959) siendo atravesado por una lanza y repitiendo “qué horror” antes de morir.

Con su libro de imágenes, el artista vuelve sobre un cine periodístico, de actualidades, cuenta las actualidades del mundo.<sup>6</sup> En este sentido la obra sí es una continuación de la forma de las *Historia(s) del cine*: “historia del cine / actualidad de la historia / historia de las actualidades”, como reza el primer capítulo de la serie (Godard, 2007: 70 y 73). De manera similar a las actualidades, que eran noticieros cinematográficos en el mundo en el siglo XX, *Le Livre d'image* asume esta forma, en el siglo XXI, como ensayo audiovisual: es diferente porque entre otras cosas, en el curso de la obra, el despliegue caótico de materiales de archivo y su tratamiento convierten en

---

<sup>6</sup> Siguiendo una idea que se remonta a los inicios de su carrera, Godard continúa abrigando la noción de actualidades. “Si hay algo que deseo es convertirme en director de las *Actualités Françaises*” (citado por Gubern, 1969: 24)

anónimas las imágenes<sup>7</sup>; por otra parte, no se trata de una obra de “imágenes poéticas” en un sentido cinematográfico –sea cual sea su versión histórica o poética-, sino que recurre explícitamente a la poesía y a la teoría.

El director experimentó y ensayó una forma postcinematográfica de largometraje, finalmente exhibido en salas de cine en copia digital. Su definición es necesariamente equivoca: sería absurdo llamar película a esta obra, aunque, en parte, también lo es o lo fue. Si bien el momento histórico de algún modo fuerza a leer la obra de Godard en relación al trabajo tardío de Agnès Varda, ya que se trata de dos *auteurs* con medios suficientes para producir cine y ser exhibidos contemporáneamente, más que a los últimos ensayos y autoretratos de la directora, *Le Livre de image* parece dialogar con *La rabbia* (Pier Paolo Pasolini, 1963)<sup>8</sup>, y también se asemeja a *La hora de los hornos* (Fernando Solanas, 1968). Tras medio siglo de experimentación, Godard no intenta retornar con su obra a un estado pasado del cine, sino que dispone de los restos de las imágenes y los sonidos luego de su destrucción y degradada circulación en el mundo digital, como antes lo hicieron con la imagen analógica que circulaba en su época, Solanas y Santiago Álvarez –a quien Godard dedicó un capítulo de sus *Historia(s)*-.

*Le Livre d'image* es una pieza que nace degradada en su materialidad, fuera de lugar, fuera de la ley de copyright, fuera del archivo, hecha con los medios al alcance –del pintor, del músico, del ensayista-. Algunos de los ensayos audiovisuales mencionados a lo largo de estas notas fueron montados en el cuerpo de la obra. Godard no solo utiliza esas obras que circulan online como imágenes pobres (Steyerl, 2014), también incorpora otras imágenes del mundo, pero las devuelve como forma críptica, exigente, concentrada, las propone como forma de interrogación y de pensamiento, las muestra y las critica, así como capta y transmite su energía arrolladora. En este sentido es una línea de fuga de las contradicciones de la imagen pobre, conceptualizada por Hito Steyerl, puesto que se resiste a su época. En un contexto en el que la institucionalización y la banalización del ensayo audiovisual alcanzan mayor visibilidad gracias a internet, el corrosivo trabajo godardiano devuelve a aquella forma audiovisual su indeterminación característica: ¿la autodestrucción del arte?

#### Bibliografía.

Brenez, Nicole, “Todas las artes han producido sus maravillas, el arte de gobernar sólo ha producido monstruos”, en *Lumière. Internacional Godard*, 2014.

Godard, Jean-Luc *Historia(s) del cine*, Caja Negra, Buenos Aires, 2007.

---

<sup>7</sup> Ya en las *Historia(s) del cine* Godard tomaba y utilizaba imágenes de manera anónima: “Si no lo tengo uso otro y cuento entonces otra historia, más o menos, sin ningún problema. En el último episodio [4b] cualquier toma podía servir. Necesito tomas documentales que sean fuertes y a la vez sin importancia.” (Godard en Rosenbaum, 2018: 461)

<sup>8</sup> En el curso de escritura de estas notas *La rabbia* reaparecía como una película con la que *Le Livre d'image* está en diálogo. Ver el análisis del film de Pasolini de Fernando Svetko (2017), que también menciona el carácter de actualidades de las *Historia(s) del cine*.

Gubern, Roman “La escritura de Godard: estilemas”, en *Godard polémico*, Tusquets Editor, Barcelona, 1969.

Rosenbaum, Jonathan “Trailer para *Histoire(s) du cinema*, de Godard” en *Adiós al cine, bienvenida la cinefilia*, Monte Hermoso Ediciones, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, 2018.

Steyerl, Hito “En defensa de la imagen pobre” en *Los condenados de la pantalla*, Caja Negra, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, 2014.

Svetko, Fernando “La tierra vista desde la tierra: Notas sobre la rabia” en Kohen, Hector y Russo, Sebastián (comp.) *Los condenados. Pier Paolo Pasolini en América Latina*, Nulú Bonsai Editora, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, 2017.