

LA CITA FRUSTRADA DEL PASADO: LA CAÍDA Y RESURRECCIÓN DEL CINE EN *HISTOIRE(S) DU CINÉMA*

ANDRÉS CAMILO PEÑA GUEVARA*

doi: 10.11144/Javeriana.uph42-84.cfph

RESUMEN

Un pasaje clave en *Histoire(s) du cinéma* muestra el fracaso de la historia del cine al momento de reconocer la historicidad de las imágenes. Esto ocasiona que se omitan algunos puntos de vista de la Historia (como la Shoá) y que el cine corra el riesgo de convertirse en una praxis cultural fallida. Por ello, Jean-Luc Godard se propone montar los fragmentos de esos pasados frustrados con el fin de actualizar los potenciales inhibidos de esas imágenes. Así, el objetivo de este artículo consiste en desarrollar el ejercicio montajístico de *Histoire(s)* desde la idea de Walter Benjamin de imagen dialéctica, pues esta expresa las contradicciones de un pasado olvidado por el canon y la historia del cine. Además, la imagen dialéctica será leída a la luz del concepto de proposición no-conforme, en la medida en que este permite detallar cómo la imagen dialéctica irrumpe y distorsiona a la historia oficial y, simultáneamente, reincorpora esos pasados a la memoria.

Palabras clave: memoria; pasado; imagen dialéctica; montaje; proposición no-conforme

* Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá, Colombia.

Correo electrónico: an.pena@javeriana.edu.co

Para citar este artículo: Peña Guevara, C. A. (2025). La cita frustrada del pasado: la caída y resurrección del cine en *Histoire(s) du cinéma*. *Universitas Philosophica*, 42(84), 97-123. ISSN 0120-5323, ISSN en línea 2346-2426. doi: 10.11144/Javeriana.uph42-84.cfph

THE FAILED QUOTE OF THE PAST: THE FALL AND RESURRECTION OF CINEMA IN *HISTOIRE(S) DU CINÉMA*

ABSTRACT

A key passage in *Histoire(s) du Cinéma* shows the failure of the history of cinema to recognize the historicity of images. As a result, some perspectives of history (like the Shoah) are omitted, and the cinema becomes at risk of turning into a failed cultural praxis. Hence, Godard purports to assemble the fragments of those thwarted pasts, in order to actualize the hindered potentials of those images. This article aims at developing the assembling exercise of *Histoire(s)* on the basis of Walter Benjamin's idea of dialectical image, for it expresses the contradictions of a past that has been forgotten both by the canon and by the history of cinema. Moreover, the dialectical image will be read in the light of Alfred North Whitehead's concept of non-conformational proposition, as it enables to pinpoint how the dialectical image bursts in, distorting official history and, at the same time, reincorporates those pasts into the field of memory.

Keywords: memory; past; dialectical image; montage; non-conformational proposition

LA HISTORIA DEL CINE ESTÁ MARCADA, como indica Rancière (2005, p. 179) en *La fábula cinematográfica*, por el fracaso de haber ignorado la historicidad plegada al interior de las imágenes. El cine, al no actualizar los pasados de las imágenes, se convierte en una cita frustrada de la Historia, la cual se sitúa frente al pretérito como una fuerza plástica lisiada, incapaz de expresar las potencias histórico-estéticas del presente. Este fracaso del cine frente a la Historia es doble, pues el cine, por un lado, traicionó su tarea como arquitecto estético del pasado, al haberse reducido a un mero dispositivo ideológico del capitalismo. Por otro lado, esa traición se consumó en el momento en que el cine le dio la espalda a la Shoá, dejando sin filmar los campos de concentración. Como resultado, este doble olvido deja tras su paso una memoria en ruinas, que no es otra cosa que los fragmentos de las imágenes cuyos potenciales históricos permanecen desactivados.

Si bien la apertura fallida del cine a la Historia¹ es uno de los derroteros que se acentúa a lo largo del videoensayo *Histoire(s) du cinéma* de Jean-Luc Godard, también uno de sus objetivos es mostrar tanto la redención de los pasados de los vencidos como la del cine con respecto a esos pasados. Con esto en mente, la meta de este trabajo consiste en hacer manifiesto el rol genealógico y mesiánico que ostentan las imágenes dialécticas –idea proveniente de la filosofía de Walter Benjamin (1974)– en esa doble redención. Así, esta reflexión se sitúa, en primer lugar, dentro de los debates sobre la dimensión histórico-estética del cine (Adorno & Horkheimer, 2009; Deleuze 1989, 1986; Rancière, 2005; Romero, 2019; Sadoul, 2021) y, en segundo lugar, en el corpus crítico que se ha desarrollado en torno a la obra de Jean-Luc Godard (Didi-Huberman 2017; Durham 2014; Emelhainz, 2019; Latsis, 2013; Lundemo, 2014; Morgan, 2013; Ravetto-Biagoli, 2014; Witt, 2013). En este contexto, las imágenes dialécticas tienen la función de liberar los potenciales expresivos que permanecen latentes en la Historia, aletargados a causa del olvido. Aunado a lo anterior, nuestra lectura de la imagen dialéctica se realizará a la luz de la noción whitheadiana de la proposición

1 En este escrito se usará el sustantivo “Historia” con mayúscula para resaltar dos cosas: primero, se hace referencia a su carácter de oficialidad con respecto a una forma de producir el pasado; segundo, se muestra su dimensión acontecimental, lo que quiere decir que se pone de relieve la función productiva del pasado en la construcción del presente.

no-conforme, siendo el eje de la lectura la noción de difracción². Así, las imágenes dialécticas difractarían el *continuum* de la historia oficial y la historia del cine de dos maneras: por un lado, ponen en tensión e interrogan una forma de construir el presente y producir el pasado; por el otro, la difracción abriría dentro de la Historia una línea de fuga, esto es, un nuevo devenir en el que los pasados ausentes del canon tengan agencia en la construcción del presente y el cine pueda ser salvado de sus dos grandes traiciones. Este texto se divide en tres secciones: en la primera, se señala al montaje como una dialéctica de las citas; en la segunda, se exponen las dos traiciones del cine frente a su presente; y, en la tercera, se ilustra la dimensión genealógica, mesiánica y difractiva de las imágenes dialécticas.

1. El montaje como dialéctica de las citas

EN TANTO PROYECTO CINEMATOGRAFICO que tiene como intención articular fragmentaria y dialécticamente aquellos pasados y mundos posibles que no han sido parte de la historia oficial, *Histoire(s) du cinéma* busca, a través del montaje, darles lugar a las alianzas improbables entre esos pasados frustrados. Así las cosas, el programa de *Histoire(s)* consiste en abrir y fisurar los contenidos coagulados de la Historia por medio de una genealogía iconológica, en la cual se hallan grávidos los elementos desechados de la memoria. Para que semejante meta pueda ser llevada a buen término, se hace necesario contar con una praxis que sea capaz de tejer esos puentes y lazos entre los pasados clandestinos. En ese orden de ideas, será el montaje el ejercicio cinematográfico que tendrá la tarea de crear esa temporalidad a contrapelo en el interior de la memoria cinematográfica. Por lo anterior, la hipótesis de lectura de esta sección gravita en torno al montaje como un ejercicio cinematográfico y estético cuya meta es articular, exceder y devastar la Historia, saturándola con los elementos no-conformes del pasado. Además, esta sección abordará al montaje en dos momentos: primero, como un ejercicio de citación, que tiene por fin invocar por medio de imágenes el pasado. Segundo, como un método dialéctico, el cual pretende articular fragmentariamente las contradicciones del presente, para abrir así toda una memoria e historia a contrapelo.

2 Al respecto, véase Whitehead, 1967, 1978 y 2021.

Hacer del cine una praxis capaz de expresar y ordenar las perspectivas históricas que configuran el presente implica, por un lado, reconocer en la imagen un aspecto fragmentario y discontinuo de lo real, en el cual se encuentran plegados virtual y dialécticamente las contradicciones o contrastes sociales, históricos y políticos que configuran el tiempo presente (Romero, 2019; Didi-Huberman, 2017, 2018). Por otro lado, supone ver en el montaje una fuerza plástico-productiva que desplaza tectónicamente las imágenes, actualizando los puntos de vista plegados en cada una. Es decir, esto implica ver al montaje como fuerza productiva de la historia que expresa y libera los contrastes plegados por las imágenes, haciendo manifiestas tanto las supervivencias que operan en el presente, como el trasfondo dialéctico y discontinuo de la Historia. Ahora bien, como el objetivo de *Histoire(s) du cinéma* consiste en realizar esa doble apertura entre el cine y la Historia por medio de una arqueología montajística (Didi-Huberman, 2017, pp. 63-95), es menester elucidar en qué sentido la citación es el método genealógico que emplea Godard para invocar y montar esas perspectivas del pretérito.

Dentro de la literatura especializada que se ha dedicado a comentar la filmografía del cineasta suizo-francés, existen dos autores que han abordado el método iconológico-montajístico de Godard desde la citación: Rick Warner y Georges Didi-Huberman. El primero, en *Godard and the Essay Film* (Warner, 2018), sostiene como eje central de su propuesta que Godard es un heredero de la tradición filosófico-literaria de la ensayística de Montaigne. Sin embargo, Warner no busca recrear *vis-à-vis* los contenidos poéticos y filosóficos de Montaigne en Godard (2018, p. 6). Este autor, en cambio, enumera los cuatro componentes críticos alrededor de los cuales gravita el estilo ensayístico de Montaigne y Godard: el autorretrato, la citación poético-crítica, el impulso hacia el diálogo y el ensayista como narrador (2018, pp. 8-11). Nuestra atención se enfocará en el segundo componente. La citación, como recurso ensayístico, tiene como santo y seña crear un nexo entre una mención literal y las ideas pertenecientes a un tiempo distante; la cita debe repetir y actualizar, desde la textualidad, un fragmento del pasado. Según los ejes de la ensayística de Montaigne, la cita debe producir una alianza reflexiva con la tradición; en cambio, en Godard la citación tiene la función de crear un circuito diacrónico que asocie e integre inmanentemente estratos temporalmente remotos, en aras de crear temporalidades a contrapelo. La citación godardiana da lugar a una matriz asociativa y autorreferencial que

invoca iconológicamente los pasados de la historia europea del siglo xx, y los articula a un diálogo polifónico que produce y libera las contradicciones que le dan forma al estado actual del presente (Warner, 2018, pp. 65-70).

En tanto que la citación es la creación de un campo de inmanencia asociativo y disyuntivo de una multiplicidad temporal, el montaje vendría a ser una fuerza conjuntiva que dialécticamente les da a esos pasados citados una estructura expresiva. Sobre la base de lo anterior, y como segundo exponente de esta línea interpretativa, Georges Didi-Huberman (2017), en *Pasados citados por Jean-Luc Godard*, describe el montaje godardiano como una economía de las citas cuya meta es confeccionarle temporal y cinematográficamente un nuevo régimen de visibilidad a las caras ensombrecidas de la historia del siglo xx europeo. El montaje como activador de los potenciales inhibidos de las citas tiene la tarea de crear con esos fragmentos del pasado una temporalidad a contrapelo. Si bien, en *Pasados citados por Jean-Luc Godard* Didi-Huberman (2017) ofrece una exhaustiva explicación sobre el método del montaje en general, es en *La imagen superviviente* donde él desarrolla, en ocasión a una investigación sobre el método warburgiano del montaje, una definición sobre este:

Mnemosyne ilustra perfectamente este “no-propósito” de Warburg: su trabajo no consiste en intentar el desciframiento sino en la *producción del jeroglífico* mismo. Es eso, un montaje: una interpretación que no trata de reducir la complejidad, sino de mostrarla, exponerla, desplegarla según una complejidad en segundo grado. Lo que supone construirla... a “golpes de proyector cinematográfico” fatalmente discontinuo (Didi-Huberman, 2018, p. 448).

No es de extrañar que se pueda ver en el método montajístico de Godard a un heredero del método warburgiano de la ciencia sin nombre (Latsis, 2013; Pintor, 2017), ya que la producción jeroglífica conlleva producir una imagen dialéctica que contenga las relaciones contradictorias de las imágenes (Didi-Huberman, 2018). Ahora bien, justamente ese fondo jeroglífico busca fungir de “intérprete de los rechazos, un ‘vidente’ [*Seher*] de los agujeros negros de la memoria” (Didi-Huberman, 2018, p. 438). Esto con el fin de devastar y abrir en el interior de la memoria una temporalidad de segundo orden, la cual contenga las supervivencias patéticas de esa historia impensada. De forma similar al *Atlas Mnemosyne* de Warburg (2010), *Histoire(s) du cinéma* también busca producir

esa imagen dialéctica y, con ella, saturar al presente con las tensiones del pretérito. Esto, a la postre, por un lado, quiebra con una forma canónica de pensar el pasado; por otro lado, crea en el interior de la memoria un intervalo, un espacio intermedio [*Zwischenraum*] del cual florece esa temporalidad de segundo orden. Si el *Atlas Mnemosyne* tenía por objetivo estructurar las fórmulas patéticas y supervivencias paganas que fungen como el trasfondo oscuro y rechazado del Renacimiento italiano, en *Histoire(s) du cinéma* son los fracasos del cine respecto a la historia del siglo XX los aspectos incompletos que serán el eje de las imágenes dialécticas del videoensayo.

La imagen dialéctica, como una matriz que asume y articula las contradicciones de las imágenes, es un modo del pensamiento que tiene dos objetivos principales: el primero, poner en crisis histórica, política y estéticamente la noción de totalidad y continuidad de la historiografía canónica; segundo, a través de las supervivencias fragmentadas del pasado, crear un campo de inmanencia que funja como un contracampo que interroge la forma como se ha producido el pasado y construido el presente (Emmelhainz, 2019; Romero 2019, pp. 134-150; Didi-Huberman, 2018, 2017). El videoensayo de Godard es un método dialéctico montajístico que actualiza los contenidos de los pasados citados reuniendo sus contradicciones y, por medio de ellas, abriendo una realidad de segundo orden que expresa aquello que la historia oficial olvidó e ignoró. Lo anterior es puesto de relieve por Godard en un manifiesto del año 1970, pero publicado en 1977 en la revista *La Palestine et le cinéma*, el cual dice:

Una película es una alfombra voladora que puede ir a todas partes. No hay magia alguna. Es trabajo político. Hay que estudiar e investigar, grabar esa investigación y ese estudio, mostrar luego el resultado (el montaje) a otros combatientes [...]. Tomemos un ejemplo: mostramos la imagen de un fedayín que cruza el río; luego la imagen de una miliciana del Fath que enseña a leer a unos refugiados, en un campo; luego la imagen de un “cachorro de león” que se entrena. ¿Qué son estas tres imágenes? Son un conjunto. Ninguna tiene un valor por sí misma. Quizá un valor sentimental, emotivo o fotográfico. Pero no un valor político. Para tener un valor político, cada una de estas tres imágenes tiene que estar ligada a las otras dos. En ese momento, lo que deviene importante es el orden en el que se muestran las tres imágenes. Porque son parte de un todo político; y el orden en el que se las coloca

representa la línea política. Estamos en la línea del Fath. Entonces ordenamos estas tres imágenes del siguiente modo: 1° fedayín en operaciones; 2° miliciano trabajando; 3° guerra popular prolongada. La tercera imagen es finalmente el resultado de las otras dos. Es: la lucha armada + el trabajo político = guerra popular prolongada contra Israel. Es también: el hombre (que desata el combate) + la mujer (que transforma, que hace su revolución) que alumbrará al niño que liberará Palestina: la generación de la victoria. No basta con mostrar “un cachorro de león” o una “flor” y decir: “es la generación de la victoria”. Hay que mostrar y decir por qué. No podemos mostrar a un niño israelí de la misma manera. Las imágenes que producen la de un niño sionista no son las mismas que las de un niño palestino. Por otra parte, no hay que hablar de imágenes; hay que hablar de relaciones entre imágenes [...]. Comparas, es decir, estableces una relación, y entonces puedes concluir (Godard, 2008, pp. 19 y 25).

Crear una imagen dialéctica no es un mero y vacío formalismo estético, más bien es un ejercicio político de resistencia donde las imágenes, sonidos y su combinación en el montaje son las que tienen la labor de liberar los juegos de fuerzas que hacen parte de las luchas revolucionarias en general. Aunque nuestro asunto es con *Histoire(s)*, vale la pena detallar cómo este método opera tanto en la obra escrita, como en otras cintas de la filmografía de Godard. En el manifiesto citado, pero especialmente en el documental de 1976 codirigido con Anne-Marie Miéville titulado *Ici et ailleurs*, Godard muestra el ejercicio del montaje como una práctica histórico-política que tiene el propósito de desplegar los juegos de fuerzas y centros expresivos del Septiembre Negro. Irmgard Emmelhainz (2019) en *Jean-Luc Godard's Political Filmmaking*, señala que el objetivo de *Ici et ailleurs* es el de crear un punto de vista que les permitan a ambos directores montar y editar las imágenes de los revolucionarios fedayines como un movimiento revolucionario que ha sido traicionado (p. 101). Ahora bien, la perspectiva desde la que este montaje inscribe y articula el circuito iconológico provisto por los combatientes palestinos es el de la Revolución. Empero, la perspectiva que anima el ejercicio montajístico de este filme coincide con dos momentos de agotamiento de la idea de revolución: primero, el decaimiento de la revolución cultural francesa y, segundo, el de los fracasos de las luchas revolucionarias a nivel global (Emmelhainz, 2019; Romero, 2019). Es decir, que la confección de la imagen

dialéctica de *Ici et ailleurs* gravita en torno a la incapacidad de las luchas revolucionarias para darle solución a los problemas políticos del presente.

La revolución, como perspectiva en ruinas, se transforma en el eje central de *Ici et ailleurs*, ya que esta estructura es la genealogía iconológica desde la cual Godard y Miéville construyen la Revolución palestina. La genealogía que ambos directores plantean conduce a la creación de una matriz asociativa de imágenes que combina y coordina múltiples perspectivas y actores geopolíticos, cuya participación ha dado forma a ese acontecimiento. Emmelhainz recalca que el ejercicio político de esta genealogía busca crear una temporalidad a contrapelo, una que muestre cómo polifónicamente la agencia de los puntos de vista de la prensa, la historia oficial, la intervención imperialista de países como Israel o los Estados Unidos, el maoísmo, la intelectualidad francesa, la pedagogía popular, entre otros, se involucra en la producción de la Revolución palestina (2019, p. 103). No obstante, la perspectiva destacada por ambos directores es la del revolucionario fedayín, pues este grupo y su lucha en contra de la opresión colonial estadounidense e israelí activan genealógica y políticamente una nueva faceta de la historia contemporánea de Palestina. Así, el montaje deviene práctica histórico-política que asocia y expresa dialécticamente las fuerzas de las perspectivas que animan al presente. Por ello, actualizar la imagen dialéctica de la Revolución palestina implica confeccionar un contracampo que prehenda³ y libere los puntos de vista de ese todo político, lo que significa saturar histórico-políticamente al presente con las perspectivas sociales de aquellos grupos que han sido excluidos de la historia oficial. El montaje tiene la tarea, por medio de ese contracampo, de interrogar y tensar políticamente al presente.

Ici et ailleurs no solo es un filme pionero en el cine militante, también es el precursor directo de *Histoire(s) du cinéma*, ya que la apertura dialéctica del cine a la Historia se encuentra aquí desarrollada en la genealogía histórico-política del Septiembre Negro (Emmelhainz, 2019, p. 148); en *Histoire(s)*, el ejercicio

3 El neologismo “prehensión” fue acuñado por Whitehead (1967, 1978, 2021) tomando de base la palabra aprehensión y suprimiendo de esta el prefijo *a*. Lo anterior tuvo dos finalidades: la primera, expresar las relaciones y asociaciones internas que una entidad tiene con su mundo; la segunda, desarrollar el proceso de apropiación de los contenidos del mundo objetivo que cada entidad realiza, excluyendo de esta tanto la participación del sujeto como la de la consciencia. Para profundizar en este concepto véase Kraus, 1998, p. 16.

dialéctico genealógico se volcará hacia la Historia misma. En ese orden de ideas, el ejercicio cinematográfico en *Histoire(s)* tiene como meta erigir una economía de las citas en la cual los pasados de la historia europea sean montados iconológico-dialécticamente. En otras palabras, en el montaje las imágenes deben expresar y liberar sensiblemente los contenidos de una historicidad ausente dentro del canon. Esto significa articular un circuito dialéctico con los pasados silenciados por la Historia. Los pasados citados en el videoensayo de Godard son las voces enmudecidas del presente, ausencias moribundas, sistemáticamente olvidadas. Por eso, citar y montar esos pasados implica articular y exceder al canon, hacer de esas voces silenciadas un elemento disruptivo que irrumpa, cual relámpago, en la continuidad de esa Historia. Estas ruinas del pretérito tienen la función de abrir en el interior de la memoria un espacio en tensión, donde estas fuerzas desactivadas ganen vigor y devasten al presente. La historicidad de segundo orden teje una dialéctica de los silencios del pasado, de las manchas negras de la memoria. Esta dialéctica, configurada con las perspectivas de los elementos excluidos del presente, es en donde habita la tensión político-estética de lo real (Rancière, 2005, p. 206); las contradicciones de la Historia se encuentran y expresan allá donde la historia oficial no alcanzó a llegar.

En el *Atlas Mnemosyne* el paganismo fungía como el elemento anómalo e impensado de la historia del *Quattrocento* italiano; por su parte, en *Ici et ailleurs* el hilo conductor para expresar cinematográficamente la historia contemporánea de Palestina era la revolución de los fedayines. En *Histoire(s) du cinéma*, en cambio, ese rol será asumido por los dos fracasos del cine: el ascenso del cine y la industria norteamericana, y el olvido completo de la Shoá. Estos dos momentos representan dos ausencias genealógicas y, por ende, fungen como el fondo oscuro tanto de la memoria del siglo pasado como de la historia del cine en general, según Godard. La tarea, entonces, es hacer de esas dos ausencias las voces de la historia contemporánea de Europa, heridas desde las cuales el siglo XX será expresado.

2. Las dos heridas mortales, o sobre los fracasos del cine

PARA COMPRENDER EL FRACASO DEL CINE con respecto a la historia de su propio siglo, tenemos que recordar, una vez más, las palabras de Rancière en *La fábula cinematográfica*:

la historia del cine es la de una cita frustrada con la historia de su siglo. Si esa cita se ha frustrado es porque el cine ha ignorado su historicidad propia, las historias de cuya virtualidad sus imágenes eran portadoras. Y si las ha ignorado es porque ha ignorado la potencia propia de esas imágenes, herencia de la tradición pictórica, y las ha sometido a las “historias” que le proponían los guiones, herencia de la tradición literaria de la intriga y de los personajes (2005, p. 197).

El fracaso del cine en reconocer y actualizar el contenido histórico de las imágenes es doble y se corresponde con dos acontecimientos puntuales. Por un lado, al ascender Hollywood y convertirse no solo en un estandarte global de la producción cultural, sino también en una industria del entretenimiento, el cine es reducido a una mera herramienta del capitalismo. Por otro lado, al haber sucedido la Shoá, el cine se ausentó completamente del acontecimiento. Si ya con la asimilación del cine a la maquinaria capitalista e industrial se podía atisbar la traición a su labor de producir sensiblemente la historicidad de su siglo, con su ausencia completa de este acontecimiento esa traición se termina concretando. Ambos fracasos producen en el cine una doble herida mortal, la cual pareciera transformar al cine en una práctica cultural fallida, una que sería incapaz de actualizar la memoria de la Historia. Nuestra tarea será, entonces, penetrar en estas heridas.

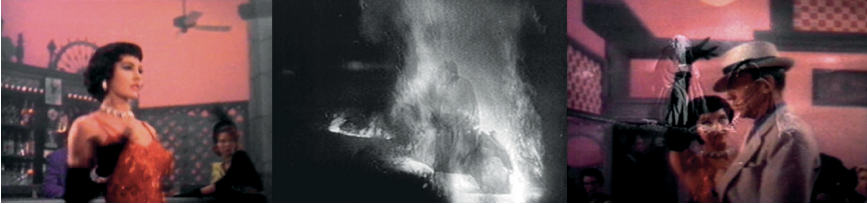
En primer lugar, hay que discutir sobre el ascenso de Hollywood y la alianza que se tejió entre la industria norteamericana y el cine como actividad cultural. Para entender el avance del cine americano, es perentorio comprender de qué manera este afianzó su dominio en el panorama cultural global. Antes de 1915, el cine norteamericano era visto meramente como un espectáculo circense o callejero, una burda entretención que no se podía comparar ni técnica ni artísticamente con las producciones europeas (Sadoul, 2021). Sin embargo, ese panorama empezó a cambiar por dos razones. La primera, como indica Georges Sadoul en *Historia del cine mundial*, es que en 1911 la industria cinematográfica europea, de forma progresiva, empezaba a mostrar notorias señales de desgaste, en contraste con el cine norteamericano que emergía de forma vigorosa. Así, mientras la industria italiana evolucionaba de forma errática e inconsistente y la francesa se precipitaba a la catástrofe a causa del cierre de muchas de sus compañías cinematográficas, el cine estadounidense realizaba películas de forma vertiginosa, a pesar de la pobre calidad técnica y artística de sus producciones

(Sadoul, 2021, p. 102). La segunda, de nuevo seguimos a Sadoul, corresponde con el impacto e influencia del director David Griffith. En 1911 y 1912 la industria estadounidense estaba atravesando un periodo de extraordinaria bonanza a nivel económico; sin embargo, ese periodo de prosperidad no se veía reflejado en la calidad de sus filmes. Esto cambiaría con la irrupción de Griffith en el ámbito norteamericano.

Griffith no solo fue el cineasta que perfeccionó las técnicas cinematográficas ya existentes (especialmente el montaje); también permitió a Estados Unidos afianzarse como potencia mundial de la industria cinematográfica. Ahora bien, el filme que marcó indeleblemente la historia de la industria estadounidense y la historia del cine en general fue *The Birth of a Nation* de 1915. Si bien *Intolerance* de 1916 es el punto culmen de la carrera de Griffith a nivel artístico, *The Birth of a Nation* lo es a nivel comercial. Con un costo de 100.000 dólares y una grabación que duró nueve semanas, la película del 15 logró recaudar en su taquilla la suma de 20 millones de dólares, una cantidad sin precedentes para esa época. Esto fue lo que inauguró el reinado del terror de los Estados Unidos en el ámbito cinematográfico (Sadoul, 2021, pp. 106-108). Si ya en 1911 la industria europea atravesaba una profunda crisis, después de 1915, y a causa de la Primera Guerra Mundial, esa industria terminó de colapsar.

Posterior a este primer éxito, el imperio de Estados Unidos no haría sino crecer todavía más. Después de la Primera Guerra Mundial y en los años 20, Estados Unidos empezaría a fundar un conglomerado de compañías dedicadas a producir películas en masa: Paramount, la Metro-Goldwyn-Mayer, Warner Bros, etc.; además de estrechar lazos con los imperios económicos de Wall Street como la General Motors, los Rockefeller, Dupont, entre otros. Y para colmo, si para 1910 la producción filmica norteamericana había incrementado exponencialmente con respecto a Europa, ya para 1920 las producciones de Estados Unidos representaban entre el 60 % y el 90 % del total de las películas proyectadas a nivel mundial (Sadoul, 2021, p. 189): Hollywood había nacido. Estados Unidos había ascendido a ser industria cultural y, por extensión, a ser un imperio económico dentro del seno de Wall Street. Precisamente fue el indiscutible dominio de Hollywood en la producción de la cultura lo que hizo colapsar al moribundo cine europeo y al cine como fuerza cultural, por esa razón Godard en *Histoire(s) du cinéma* responsabiliza tanto a la maquinaria industrial del cine norteamericano

como a la Primera Guerra Mundial de haber arruinado al cine francés y europeo (Godard, 2007, p. 80). Esta alianza entre el cine y la maquinaria capitalista de Hollywood, según Michael Witt en *Jean Luc Godard, Cinema Historian* y Rancière en *La fábula cinematográfica*, es el pacto fáustico o luciferino (Witt, 2013, p. 119; Rancière, 2005, p. 208).



Imágenes del pacto luciferino de *Histoire(s) du cinéma* representado por las películas *Fausto* del director Murnau (1926) y *The Bandwagon* del director Minelli (1953) (*Histoire(s) du cinéma*, 1988-1998. Imágenes citadas por Witt, 2013, p. 120).

Cuando Hollywood se alza como el estandarte y rey absoluto de la producción fílmica a nivel mundial, el cine entra en una espuria relación con esa industria de los sueños. Esta relación no significa otra cosa que el sometimiento del cine a los poderes económicos y capitalistas de los Estados Unidos, y hace de su capacidad de producir imágenes en un medio, tal y como Adorno y Horkheimer sostienen en *Dialéctica de la ilustración*, para moldear los deseos de la masa y vincularla pulsional y afectivamente a los esquemas ideológicos del capitalismo (2009, p. 178). Como sostienen Witt (2013) y Rancière (2005), es el pacto que el cine hizo con el diablo. La figura del diablo o Mefistófeles en *Histoire(s) du cinéma* cumple la función de mostrar cómo el cine le ha cedido su poder de crear y producir sensiblemente lo real a los intereses comerciales de una industria podrida. Así, el cine ha pasado de filmar la vida de lo real, haciendo eco al espíritu beligerante de Dziga Vertov, a ser una “industria de los sueños”, un imperio exuberante y colosal que despliega y satisface con magnificencia los deseos de su público; pero que, en realidad, empobrece y arruina tanto al cine como a quienes lo consumen.

Si con su pacto impío con los Estados Unidos y su maquinaria industrial el cine había traicionado su responsabilidad histórica, política y ética con el presente, su ausencia durante la Shoá concretó esa traición. Daniel Morgan (2012) en *Late Godard and the Possibilities of Cinema* divide el fracaso del cine con

respecto al Holocausto en ficcional y documental (p. 179). El fracaso ficcional consiste en haber ignorado las señales del cine de los géneros satíricos y dramáticos sobre la Segunda Guerra Mundial. Tales señales no buscan establecer una correspondencia moral con los eventos de la Segunda Guerra Mundial, ni tampoco hacer de esos filmes una estructura anticipatoria de la catástrofe; más bien, filmes como *The Great Dictator* (Chaplin, 1940) o *To Be or Not To Be* (Lubitsch, 1942) expresan alegóricamente los afectos, deseos y miedos del mundo hacia finales de los años 30. Entonces, el fallo ficcional consistió en que el público y los directores de cine pasaran por alto y no hubieran reconocido el macabro porvenir de ese esquema alegórico-afectivo de los filmes cómicos y dramáticos. Es decir, las imágenes de estos filmes, siguiendo nuevamente a Rancière (2005, pp. 209-210), se encuentran habitadas gestual, afectiva y pasionalmente por las figuras que terminarían teniendo lugar en la Shoá, como la gestualidad hitleriana en *The Great Dictator* o la carnicería/genocidio ejemplificado en la cacería de liebres en la *La règle du jeu* (Renoir, 1939). Estas imágenes contienen sensible y virtualmente los esquemas históricos bajo los cuales la realidad del exterminio y la brutalidad se hallaban latentemente expresadas; haber ignorado esos esquemas fue un error crucial en la historia del cine.



La gestualidad hitleriana en *The Great Dictator* de Chaplin (1940) y la cacería de liebres en *La règle du jeu* de Renoir (1939) (*Histoire(s) du cinéma*, 1988-1998).

El fracaso documental, por su parte, consiste en que el cine se ausentó de los campos y dejó sin filmar los crímenes allá cometidos. Abandonar los campos y no haber documentado lo allí sucedido significó dejar esa región de lo real sin expresar; la apatía de los directores frente a los horrores del Holocausto dejó en la

memoria europea del siglo xx una honda herida y un profundo y sombrío silencio. Privar al mundo, pero especialmente a Europa, de las imágenes de Auschwitz implicó borrar de la Historia y la autoconsciencia un acontecimiento como este; es decir, esto implicó vaciar a Auschwitz de su propia historicidad, sumiéndolo en el olvido y el silencio (Morgan, 2013 p. 179; Rancière, 2005, p. 208). Lo anterior es sostenido por Godard (2007) de la siguiente manera:

el olvido/ del exterminio/ forma parte del exterminio. Hace casi cincuenta años/ que en la oscuridad/ la gente de las salas oscuras/ consume imaginarios/ para reanimar/ lo real/ ahora éste se venga/ y quiere lágrimas verdaderas/ y verdadera sangre [...]. Los grandes realizadores de ficción/ fueron incapaces/ de controlar la venganza/ que veinte veces habían puesto en escena. Historia del cine/ historia sin palabras/ historia de la noche. Es el pobre cine/ de los noticiarios/ el que debe lavar/ de toda sospecha/ la sangre y lágrimas/ así como se limpia la acera/ cuando es demasiado tarde/ y el ejército/ ya disparó a la multitud. Lo que hay de cine/ en los noticiarios de guerra/ no dice nada/ no juzga/ jamás un primer plano/ el sufrimiento no es un *star*/ tampoco la iglesia incendiada/ ni el paisaje devastado (pp. 76-77.).

El cine, al reducir a la Shoá al silencio, ha sido el tácito cómplice del exterminio. Esto no quiere decir que el cine o sus directores hayan participado directamente en el exterminio. Más bien, la negligencia del cine con respecto a su presente da a entender que este le dio la espalda, por un lado, a las víctimas de la masacre; por otro lado, a su propia tarea de filmar la vida de lo real. Por ende, la Shoá ha permanecido en la historia del cine como una fuerza muda, entumecida por el olvido al que fue sometida.

Las dos heridas mortales marcadas a hierro por el pacto luciferino del cine con el capitalismo y el olvido de los campos nos dejan con un sombrío panorama: el cine es una expresión cultural traidora a su presente. Entonces, la tarea de *Histoire(s) du cinéma* es hacer y producir historia desde el fondo penumbroso de la memoria, sacar del silencio y el ostracismo aquellas fuerzas del pretérito que yacen quebradas e inactivas. Por esa razón, las imágenes dialécticas deben ser producidas con aquellas manchas negras de la historia del cine; es decir, con los elementos no-conformes de la Historia.

3. Dialéctica y difracción: la imagen como creadora de una memoria mesiánica

EN LA PRIMERA SECCIÓN se indicó que el ejercicio dialéctico del montaje se remitía a la Historia misma; pero, de igual manera, ese ejercicio también estaría referido al cine como arquitecto sensible de la Historia. Ahora bien, lo que marca el acento de *Histoire(s)* son aquellas aperturas fallidas del cine en la Historia. Es decir, aquellas regiones silenciadas y ausentes en la Historia del cine se encuentran también ausentes en el relato oficial de la historia europea. En ese orden de ideas, los pasados citados y articulados tanto en los montajes como en las imágenes dialécticas del videoensayo deben estructurarse a partir de los fragmentos inactivos de la memoria. Las imágenes dialécticas buscan activar, por medio de las contradicciones de las imágenes, los contenidos anestesiados de esos pasados, los cuales son los elementos no-conformes, es decir, desechados y desterrados, de la memoria. Así, esos pasados, al configurar una imagen dialéctica, actualizan los potenciales impuros que fueron borrados por los dos fracasos del cine. Con esto en mente, mi propuesta de exégesis de la imagen dialéctica y, por extensión, del trabajo arqueológico y genealógico en *Histoire(s) du cinéma* consistirá en interpretar a esta última a la luz del concepto whiteheadiano de la *proposición no-conforme*. El valor que tiene hacer esta lectura cruzada consiste en enfatizar, por un lado, la dimensión ontológica que comporta reincorporar perspectivas entumidas al tejido y dinámicas comunitarias de lo real; por otro lado, hacer manifiesto cómo lo anterior se traduce en términos histórico-políticos.

En tanto que *Histoire(s) du cinéma* tiene el propósito de reanimar sensiblemente las supervivencias del siglo xx europeo, debe existir un recurso mítico, poético y alegórico en el que se detalle cómo opera la praxis historiográfica del videoensayo. Por ello, seguiremos de nueva cuenta a Michael Witt (2013), pues él señala, en el capítulo “Models and guides” de *Jean-Luc Godard, Cinema Historian* (pp. 69-111), al mito de Orfeo como el modelo mítico, poético y alegórico de la empresa genealógica de *Histoire(s)*. Este mito configura alegóricamente el santo y seña de la labor historiográfica del videoensayo, debido a que la historia de Orfeo trata, precisamente, del viaje que él emprende hacia el inframundo para traer de vuelta a la vida a su amada Eurídice. De forma similar a Orfeo, el cineasta-historiador tiene que emprender un viaje hacia una suerte de inframundo, un

reino invisible poblado de pasados moribundos, quebrados y caídos en desgracia, con el fin de reanimarlos, donándoles la sensibilidad que el olvido les arrebató. Por lo anterior, es menester traer a colación las palabras de Godard con respecto a la dimensión histórico-estética del cine:

por su materia, por la manera en que está hecho y construido técnicamente, el cine puede crear y contar su propia historia. Al hacerlo, es el único que puede dar un sentimiento, una idea de lo que solemos llamar Historia. Será una historia diferente porque es visible y tiene vida, porque reproduce lo viviente a la manera del cine y la fotografía. El cine es el único que puede dar sentimiento del tejido o del río de la historia (Godard, 2007, pp. 244-245).

El cine le dona vida a la Historia, justamente, al inscribirla en un régimen de visibilidad, esto es, al reproducirla sensiblemente. Adicionalmente, la Historia misma se actualiza toda vez que el cine captura, expresa y proyecta en las salas las imágenes de un siglo. Cuando se habla de los pasados moribundos de la historia del cine, se está haciendo referencia a regiones de la memoria arrasadas por el olvido y negligencia de los directores de cine, a pasados cuya sensibilidad ha sido destruida por ese olvido. Por esa razón, la narrativa órfica funge como el operador mitológico gracias al cual el cineasta-historiador puede evocar los pasados que el olvido destruyó. Witt (2013) reconoce dos formas bajo las cuales se estructura la narrativa órfica en *Histoire(s)*: los clips de la visita y los del rescate. Los primeros son los clips y montajes de hombres que se reencuentran con mujeres de su pasado. En estos montajes el énfasis tiene como propósito mostrar el ejercicio genealógico de *Histoire(s)* como una praxis de citación, búsqueda y articulación de los fragmentos del pasado en el presente. Los segundos, por su parte, tienen como tema los clips de hombres que salvan a mujeres de situaciones de peligro. Así, en estos el eje temático tiene por fin mostrar cómo el ejercicio de citar, buscar y articular implica salvar a esos pasados del peligro de desaparecer definitivamente. No solo se estructura una dimensión mesiánica de salvar el pasado de su completa aniquilación, sino que esa dimensión mesiánica se encuentra marcada por el sentimiento de urgencia, ya que, de llegar tarde, esos pasados podrían desaparecer definitivamente.

El cine contrae una responsabilidad ética, histórica y política con su propio presente, en la medida en que tiene el deber de rescatar del hondo abismo del

olvido los pasados asfixiados por el canon. En ese orden de ideas, la citación, como modo de invocar y revivir esos pasados, y la dialéctica, como forma de articular las contradicciones de lo real, deben construir a partir de esas ruinas una temporalidad a contrapelo que prehenda y actualice esas temporalidades no-conformes. La imagen dialéctica, producto de esa invocación y articulación de las contradicciones ignoradas de lo real, es un umbral donde yacen latentes las fuerzas fragmentarias de un pretérito revolucionario. En otras palabras, el cine tiene la responsabilidad de actualizar, a través de las imágenes dialécticas, las fuerzas dormidas de la Historia, lo cual implica un ejercicio autoconsciente alrededor de los acontecimientos ausentes en la historia del cine.

Este punto es crucial, puesto que estas manchas negras de la memoria corresponden a aquellos elementos que han sido sistemáticamente ignorados y desechados de los lazos comunitarios bajo los cuales se cocrea el mundo temporal. Estas perspectivas eliminadas de la red solidaria de producción de realidad configuran un modo de existencia latente, pero, a diferencia del resto de perspectivas que sí participan de esa solidaridad productiva de realidad, estas latencias adquieren un carácter aberrante. Este tipo de materialidad latente es conocida, según la terminología del filósofo Alfred North Whitehead (1967, 1978, 2021), como una proposición no-conforme. Para entender qué es una proposición no-conforme y su rol ontológico, es capital desarrollar las proposiciones en general bajo su consideración en la filosofía whiteheadiana.

Para comprender qué es una proposición, se debe contrastar con los otros dos tipos de existencias que establece el filósofo inglés: las entidades actuales y los objetos eternos. Las entidades actuales son la expresión mínima de lo real y la dimensión emergente de lo concreto (Auxier & Herstein, 2017, p. 8), que tienen lugar cuando estos átomos emergentes de realidad son afectiva y energéticamente activados por el resto de las entidades actuales. Esto inicia un proceso auto-creativo de creación de lo real, donde la entidad actualizará y reproducirá los contenidos de esa materialidad en su propio ser; para finalmente actualizar dicha materialidad, transitando de un régimen emergente-concrescente a uno objetivo y concreto. Los objetos eternos corresponden al espectro de lo posible, es decir, de las contingencias cualitativas y existenciales que lo actual puede desplegar en el ámbito de lo material. En ese orden de ideas, los objetos eternos tienen dos formas de establecer una relación con la emergencia material de lo

actual. Primero, estos pueden ser prehendidos negativamente por lo actual [*negatively prehended*]. Un objeto eterno es prehendido negativamente cuando la expresión de esa posibilidad cualitativa es incompatible con la red de relaciones materiales que una entidad actual pretende ejemplificar materialmente. Por lo anterior, dicha posibilidad puede o bien ser inhibida, o bien ser desechada. Segundo, estos pueden ser prehendidos positivamente por lo actual [*positively prehended*]. Un objeto eterno es positivamente prehendido cuando los contenidos cualitativos de esa posibilidad son compatibles con el trasfondo solidario-existencial que el mundo temporal exhibe en ese momento, el cual busca ser repetido por la ocasión de actualidad concrescente. Entonces, al ser admitido e integrado, el objeto eterno cualifica, especifica e intensifica una forma singular de exteriorizar lo real. Una proposición, en consecuencia, es una materialidad latente que hibrida, conserva y cancela las características de ambas existencias. De lo actual, o sujetos lógicos, conserva su singularidad y cancela su dimensión concreta, convirtiéndolo en un estado de cosas hipotético; de los objetos eternos, o predicados, conserva tanto su carácter modal-potencial como su indeterminación y cancela su indiferencia con respecto a lo actual (esto porque los objetos eternos son existencias independientes de lo actual), pues están vinculados a un estado de cosas. En pocas palabras, las proposiciones son los potenciales latentes de expresión de lo material, los cuales, al ser sentidos, sobredeterminan ontológicamente lo real.

Así, una proposición, como materialidad impura y latente, tiene el cometido de ser un señuelo [*lure*] para el resto de las ocasiones de experiencia. Por ello, una proposición al ser sentida e integrada por las demás entidades actuales puede acentuar o atenuar una forma de expresar lo concreto. No obstante, las proposiciones no tienen todas el mismo valor creativo de cara a lo real, ya que estas pueden ser conformes o no-conformes. Las primeras son los mundos posibles canónicos, esto es, los señuelos del sentir que son integrados de forma recurrente en el presente. Las segundas, son el completo opuesto, pues están conformadas por las proposiciones que sistemáticamente han sido eliminadas de lo actual. Es decir, perspectivas que han sido desactivadas y desarticuladas de las redes comunitarias de lo real. Sin embargo, cuando esas perspectivas aberrantes son efectuadas en lo concreto, saturan con nuevas perspectivas la forma en como se ha construido lo real. Por esa razón,

cuando una proposición no-conforme es admitida dentro en la sensación, la reacción al dato resulta en la síntesis del hecho con la potencialidad alternativa del predicado complejo. Con ello ha surgido una novedad hecha creación. La novedad puede fomentar o destruir el orden; puede ser buena o mala. Pero es algo nuevo, un nuevo tipo de individuo y no meramente una nueva intensidad de la sensación individual. Este miembro del *locus* introdujo una nueva forma en el mundo actual o, por lo menos una vieja forma con una nueva función (Whitehead, 2021, p. 406)⁴.

Cuando una proposición no-conforme se actualiza, la novedad que introduce distorsiona la forma como se produce y se crea realidad. Melani Sehgal (2014) en *Diffractional Propositions: Reading Alfred North Whitehead with Donna Haraway and Karen Barad* interpreta las proposiciones, pero especialmente las no-conformes, desde el concepto de difracción, tomando este término de Donna Haraway (2018) y Karen Barad (2007). Ambas asumen dicha imagen óptica desde dos lugares diferentes. Por un lado, Haraway lo toma desde la epistemología, pues la difracción funge como una figuración contra-hegemónica con respecto a la reflexión, que es una metáfora óptica heredada de una tradición epistemológica patriarcal. Así, mientras la reflexión implica un proceso armónico de repetir aquellas prácticas y teorías heredadas por el canon, la difracción implica una interrupción e interferencia de dicha repetición, donde la producción de saber se liga a la inclusión de perspectivas marginales a ese canon. Barad, por otro lado, lo asume ontológicamente como un proceso performativo donde lo real es producido a través de patrones diferenciales. En contra de la metafísica clásica y su correlato en la física newtoniana, Barad enfatiza en una física de la difracción cuyo fin es diluir epistémica, pero especialmente, ontológicamente la distancia entre sujeto-objeto, interioridad-exterioridad, etc., de cara a la producción de lo real (Sehgal, 2014, pp. 188-189). A partir de esto,

4 “When a non-conformational proposition is admitted into feeling, the reaction to the datum has resulted in the synthesis of fact with the alternative potentiality of the complex predicate. A novelty has emerged into creation. The novelty may promote or destroy order; it may be good or bad. But it is new, a new type of individual, and not merely a new intensity of individual feeling. That member of the locus has introduced a new form into the actual world; or, at least, an old form in a new function” (Whitehead, 1978, p. 187).

Sehgal tiene como propósito acercar las aproximaciones epistémicas y ontológicas de la difracción por medio del concepto de proposición no-conforme de Whitehead, en la medida en que este concepto ofrece un modelo metafísico que permite pensar situadamente la forma como se produce el conocimiento. Esto porque las proposiciones, pero en especial las no-conformes, al nutrir con nuevas perspectivas las matrices productivas de lo real y lo social, distorsionan y quiebran la continuidad de un devenir. No solo la continuidad del devenir se encuentra difractada, sino que también la temporalidad bajo la cual se ha construido esa continuidad se encuentra afectada e interrogada (Sehgal, 2014, pp. 196-197). Al ser admitida, la proposición remapea nuestros patrones relacionales para construir lo concreto, pues difractar implica interrumpir ontológicamente una continuidad y, en el proceso, liberar material y temporalmente un nuevo devenir; las perspectivas no-conformes fundan una nueva ruta histórica de auto-creación.

El modelo de la difracción, como Sehgal (2014) nos mostró a través de su interpretación de la proposición no-conforme whiteheadiana, evidencia, ontológico-epistemológicamente, los efectos sociales, políticos y éticos que tiene el nutrir con perspectivas silenciadas prácticas hegemonícamente dominadas por puntos de vista que se pretenden absolutos. En el caso concreto del artículo de Sehgal, las perspectivas que asumirán la labor de difractar el canon labrado por y con las perspectivas predominantemente patriarcales modernas, euro y antropocéntricas serán las epistemologías feministas de corte perspectivista o epistemologías del punto de vista. Entonces, incluir las perspectivas feministas, pero también de otros sujetos epistémicamente invalidados por el canon, como ejes epistemológicamente relevantes en la construcción de las teorías, conlleva introducir complejos diferenciales en la creación de las prácticas de la producción del saber, diferencias que redirigen el curso de esa creación y liberan un nuevo devenir en su interior. Con todo, el modelo difractivo no se limita únicamente a la relación entre ontología y epistemología, pues también puede ser ampliado a los ejercicios artísticos y su forma de producir el presente. Por tanto, mi apuesta interpretativa es ver cómo este modelo opera en las prácticas cinematográficas presentes en *Histoire(s) du cinéma*, ya que los montajes que Godard realiza a lo largo del filme pretenden difractar la continuidad de la historia del cine con aquellas perspectivas ausentes de la misma. Así, Godard busca darles paso a imágenes

difractantes que, al rescatar y traer de vuelta los pasados olvidados por la historia del cine, interrumpen la continuidad del canon y, al mismo tiempo, liberan un nuevo devenir para la historia del cine. Aquí radica la otra tesis de *Histoire(s) du cinéma*: el cineasta-historiador, al rescatar y estructurar dialécticamente los pasados clandestinos, le otorga un nuevo devenir tanto a la historia de los oprimidos como al cine en calidad de escultor estético del presente. Volver a abrir al cine a la Historia es la apuesta del videoensayo de Godard, pues montar y proyectar la historia de los vencidos no solo salva a esa región de la memoria de ser aniquilada, también salva al cine de convertirse en el perro faldero de los poderosos. Por esa razón, las imágenes dialécticas deben expresar las contradicciones de un pasado impensado por la historia oficial.

Entonces, las imágenes dialécticas, al igual que las proposiciones no-conformes, son difractivas a nivel ontológico pues, al irrumpir en una forma canónica de individuar lo real, el impulso auto-creativo de lo concreto se enfocará ahora en reintegrar a aquellos miembros sistemáticamente rechazados de la red solidaria de producción de existencia. En consecuencia, este impulso auto-creativo de lo concreto tendrá por objetivo reactivar las fuerzas adormecidas de esas perspectivas eliminadas de la red comunitaria de actualización de lo real, dándoles un nuevo ímpetu creativo a esas perspectivas aberrantes. En otras palabras, romper con un canon de creación significa abrir un nuevo devenir, uno donde lo marginal se convierte en una fuerza creadora y acontecimental. No solo las imágenes dialécticas son difractantes a nivel ontológico, también lo son a nivel político, histórico y artístico. Cuando el cineasta-historiador emprende la búsqueda de las fuerzas inactivas del pasado, estas, al ser reactivadas y articuladas en el presente, distorsionan el *continuum* histórico, ya que esas fuerzan saturan a la memoria con las expresiones suprimidas del pasado. Pero el valor de la imagen dialéctica de *Histoire(s)* no radica simplemente en destruir estéticamente aquello establecido por el canon. Por el contrario, su valor real se halla en la apertura de una nueva temporalidad, una en la cual sean esas fuerzas marginadas de la historia los centros expresivos que intervengan y reescriban la memoria; es decir, las imágenes dialécticas y los montajes de *Histoire(s)* tienen por meta actualizar la memoria desde sus propios márgenes. Esto es un ejercicio histórico, político y artístico de gran envergadura, en tanto que los pasados que fallaron en integrarse al canon y los fracasos del cine son los que asumen el rol

de interpelar a la Historia, pero, también, de crear una historia a contrapelo a partir de esos pasados marginados (Romero, 2019). Para ver esto de forma concreta, analizaremos el montaje que aparece hacia el final de la parte *IA* de *Histoire(s) du cinéma*, en el cual Godard monta, por un lado, una foto restaurada de los campos de concentración tomada por Georges Stevens en 1945 con un clip de la película *A Place in the Sun* de 1951; por otro lado, la pintura *Noli me tangere* (1306) de Giotto, girada a noventa grados, con otro clip de la película antes mencionada.

Las imágenes, al contener las expresiones fallidas del pretérito, también pliegan y manifiestan los potenciales mesiánicos de esos pasados. Por lo que estas, al permitir que los pasados regresen al presente, crean un espacio en tensión que hace cortocircuito en las mediaciones históricas bajo las cuales se ha construido aquel, abriendo la posibilidad de redimir las dos traiciones del cine a su labor como historiador y curándolo de sus dos heridas mortales. Esto, precisamente, es el derrotero del montaje del final de *IA*: la redención tanto de los pasados borrados de la historia oficial como del cine en calidad de profeta del porvenir.

El eje de este montaje es el de reelaborar dos clips de la película *A Place in the Sun* con una doble finalidad: primero, insertar y recrear la presencia del cine en la Shoá; segundo, mostrar la redención del cine con respecto a su tarea de historiador. Así, en la primera parte del montaje, Godard superpone la escena en la cual Elizabeth Taylor acaricia la cabeza de Montgomery Clift con el trabajo fotográfico de las víctimas del Holocausto realizado en 1945 por Georges Stevens. La edición de ambos fotogramas busca hacer ver que aquello que Elizabeth Taylor consiente con tanto mimo no es la cabeza de Clift, sino la de una de esas víctimas sin nombre. La segunda parte del montaje, en cambio, muestra la escena donde Elizabeth Taylor sale del lago, luego de haberse bañado allí, superpuesta con la pintura *Noli me tangere* de Giotto, la cual fue girada a noventa grados y, además, enfocada únicamente en la figura de María Magdalena. El montaje pretende hacer ver que la joven Taylor se encuentra bañada por un halo divino, que una luz la cubre de pies a cabeza. La luz, de la cual emerge Taylor, hace alegoría, precisamente, de la redención del cine frente a sus dos grandes fracasos (Rancière, 2005; Morgan, 2013; Witt, 2013; Ravetto-Biagoli, 2014); Taylor, bañada por esta luz sagrada, es el bálsamo que le da alivio a esas dos heridas mortales que el cine le causó a la memoria y a sí mismo.



El montaje del final de *LA* donde aparecen los clips de *A Place in the Sun* de Stevens (1951), la foto de los campos restaurada por Georges Stevens (1945) y la pintura *Noli me tangere* del pintor Giotto (1306) (*Histoire(s) du cinéma*, 1988-1998).

En este montaje Godard busca intervenir la historia del cine de dos formas. La primera, por medio de la fotografía de Stevens superpuesta con el fotograma de Taylor y Clift, pretende recrear la presencia que el cine no tuvo en la Shoá, devolviéndole la agencia al medio cinematográfico en ese evento. La segunda, por su parte, busca tanto redimir el pasado olvidado por el cine como su traición hacia la historia de los vencidos; por esa razón Godard hizo hincapié en la figura de María Magdalena, omitiendo al resto de figuras de esa pintura. La presencia de María Magdalena es clave, pues la imagen de la santa expresa iconológica y alegóricamente las dos formas como el cine se situó frente a la Historia. Así, por un lado, al igual que María Magdalena, el cine se situó frente al pasado como pecador y traidor, puesto que, de manera similar a la santa, ejerció la prostitución y se vendió a los grandes poderes corporativos de Hollywood y el capitalismo. Empero, por otro lado, María Magdalena abandonó su vida de pecado y entró en comunión con Cristo, siendo exonerada de sus pecados y, posteriormente, canonizada. En el caso del cine, este también se sitúa frente al pasado como un traidor redimido, uno cuyo gesto de redención radica en reactivar las fuerzas anestesiadas del pasado, salvándolas de la muerte y donándoles, por medio de la sensibilidad, una segunda vida. Es decir, el cine vuelve a entrar en comunión con la Historia (Rancière, 2005).

La imagen dialéctica compuesta por las imágenes de la Shoá, *A Place in the Sun* y *Noli me tangere* pretende expresar en la tradición pictórica occidental y católica, al ejercicio cinematográfico del montaje como una praxis tanto

genealógica como mesiánica. En este punto, a partir de la interpretación de Emmelhainz (2019, pp. 182-183), leeremos esa dimensión genealógico-mesiánica del montaje a la luz de la mariología y cristología que Godard asume en su ejercicio cinematográfico. Así, por un lado, mariológicamente las imágenes dialécticas le donan sensibilidad y visibilidad a aquellas regiones de la memoria que han sido reducidas al silencio. Al igual que María, quien le dio al Salvador carne y cuerpo por medio del milagro de la concepción, el cine, al actualizar los pretéritos ausentes de la historia oficial, les devuelve la voz y la visibilidad que el olvido les arrebató. Y, por otro lado, cristológicamente, las imágenes dialécticas al ser efectuadas en el presente purifican sus potenciales impuros, ya que estas son salvadas de la muerte y aniquilación completa. La dimensión cristológica hace manifiesto que esas fuerzas quebradas y adormecidas de la Historia, al ser salvadas de la muerte, adquieren una segunda vida, lo que significa que estas se infiltran en el devenir del mundo temporal y adquieren una nueva función en la construcción del presente. Devolverles visibilidad a esos umbrales enrarecidos difracta la Historia, no solo porque quiebra su *continuum*, sino porque en ese quiebre se reescribe la forma como la Historia y el cine se han relacionado social y políticamente con la vida y el presente.

Referencias

- Adorno, T. W., & Horkheimer, M. (2009). La Industria Cultural: ilustración como engaño de masas. En *Dialéctica de la Ilustración* (J. J. Sánchez, trad., 9 ed.) (pp. 165-212). Trotta.
- Auxier, R., & Herstein, G. (2017). *The Quantum of Explanation: Whitehead's Radical Empirism*. Routledge.
- Barad, K. (2007). Meeting the Universe Halfway: Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning. Duke University Press.
- Benjamin, W. (1974). Über den Begriff der Geschichte. En R. Tiedemann, & H. Schweppenhäuser (Eds.), *Gesammelte Schriften* (Vols. I-I, pp. 691-706). Suhrkamp.
- Chaplin, C. (dir.). (1940). *The Great Dictator*. [Película].
- Deleuze, G. (1986). *La imagen tiempo. Estudios sobre cine 2*. Paidós.
- Deleuze, G. (1989). *La imagen movimiento. Estudios sobre Cine 1*. Paidós.

- Didi-Huberman, G. (2017). *Pasados citados por Jean-Luc Godard*. (H. Marturet & M. Mariel, trads.). Shangrila.
- Didi-Huberman, G. (2018). La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg (J. Calatrava, trad., 3ª. ed.). Abada.
- Durham, S. (2014). "An Accurate Description of What Has Never Occurred": History, Virtuality, and Fiction in Godard. En T. Conley & J. Kline (eds.), *A Companion to Jean-Luc Godard* (pp. 441-455). Wiley-Blackwell.
- Emmelhainz, I. (2019). *Jean-Luc Godard's Political Filmmaking*. Palgrave Macmillan.
- Godard, J.-L., & Miéville, A.-M. (dirs.). (1976). *Ici et ailleurs*. [Película].
- Godard, J.-L. (dir.). (1988-1998). *Historie(s) du cinéma* [Película].
- Godard, J.-L. (2007). *Historia(s) del cine*. (T. Pizarro, trad.). Caja Negra.
- Godard, J.-L. (2008). Manifiesto. En *Godard y el grupo Dziga-Vertov* (pp. 19-28). Intermedio.
- Griffith, D. W. (dir.) (1915). *The Birth of a Nation*. [Película]
- Griffith, D. W. (dir.) (1916). *Intolerance*. [Película]
- Haraway, D. J. (2018). Modest-Witness@Second-Millennium.FemaleMan© -Meets-OncoMouse™ (2ª. ed.). Routledge.
- Kraus, E. M. (1998). *The Metaphysics of Experience: a Companion to Whitehead's Process and Reality*. (2ª. ed.). Fordham University Press.
- Morgan, D. (2013). *Late Godard and the Possibilities of Cinema*. University of California Press.
- Latsis, D. (2013). Genealogy of the Image in *Historie(s) du Cinéma*: Godard, Warburg and the Iconology of the Interstice. *Third Text*, 27(6), 774-785. <https://doi.org/10.1080/09528822.2013.859480>.
- Lubitsch, E. (dir.) (1942). *To Be or Not to Be*. [Película].
- Lundemo, T. (2014). Godard the Historiographer: From *Histoires du cinéma* to the Beaubourg Exhibition. En T. Conley & J. Kline (eds.), *A Companion to Jean-Luc Godard* (pp. 488-503). Wiley-Blackwell.
- Pintor, I. (2017). Aby Warburg's Legacy, The Atlas and The Visual Essay: Montage, Editing, Emotion and Gesture. *Barcelona Research Art Creation (BRAC)*, 5(2), 156-188. <https://doi.org/10.17583/brac.2017.2684>
- Rancière, J. (2005). Una fábula sin moral: Godard, el cine, las historias. En *La Fábula Cinematográfica* (C. Roche, trad.) (pp. 197-215). Paidós.

- Ravetto-Biagioli, K. (2014). *Noli me tangere: Jean-Luc Godard's Histoire(s) du cinéma*. En T. Conley, & J. Kline (eds.), *A Companion to Jean-Luc Godard* (pp. 456-487). Wiley-Blackwell.
- Renoir, J. (dir.). *La règle du jeu*. [Película].
- Romero, K. (2019). *El barroco en el cine de los años ochenta en América Latina*. Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión y Fondo de Cultura Económica.
- Sadoul, G. (2021). *Historia del cine mundial desde los orígenes* (F. Torner, trad., 2ª. ed.). Siglo veintiuno editores.
- Sehgal, M. (2014). Diffractive Propositions: Reading Alfred North Whitehead with Donna Haraway and Karen Barad. *Parallax*, 20(3), 188-201. <http://dx.doi.org/10.1080/13534645.2014.927625>.
- Warner, R. (2018). *Godard and the Essay Film: A Form That Thinks*. Northwestern University Press.
- Whitehead, A. N. (1967). *Adventures of Ideas*. The Free Press.
- Whitehead, A. N. (1978). *Process and Reality: An Essay in Cosmology*. The Free Press.
- Whitehead, A. N. (2021). *Proceso y realidad*. (M. Candel, trad.). Atalanta.
- Witt, M. (2013). *Jean-Luc Godard, Cinema Historian*. Indiana University Press.