

Las filmotecas y la historia del cine

The Cinémathèques and the History of Cinema

Jean-Luc Godard

Después de veinte años de cine, hacia el 67/68, y con motivo de los movimientos sociales que se produjeron donde vivía, me di cuenta de que ya no sabía muy bien hacer películas... Incluso tal y como lo creía, no sabía. Me hacía demasiadas preguntas: «Pero, ¿qué hay que poner tras ese plano? Y a fin de cuentas, ¿por qué es necesario que vaya un plano después de otro? ¿Por qué tiene que ser así?». En último término, me planteaba preguntas bastante naturales, pero no había ninguna respuesta natural. Y me ha llevado diez o quince años, no sé, tratar de revivir... Uno vuelve a su patria pronto o tarde: yo he querido volver a mi patria, al cine, dado que necesito las imágenes para vivir y para mostrárselas a otros, quizá lo necesito más que nadie. Y de una manera muy exagerada, porque estaba en un momento dado de la historia del cine y, poco a poco, me he ido interesando por la historia del cine. Pero me intereso en tanto que cineasta, no como en los textos que había leído de Bardèche o Brasillach, Mitry o Sadoul (es decir: Griffith nació en tal año, inventó tal o cual cosa, cuatro años después Eisenstein hizo tal cosa), sino preguntándome cómo se habían creado las formas que utilizaba y cómo este conocimiento podría ayudarme. Y hace tres o cuatro años tuve una idea para un proyecto: empezar a hacer lo que llamaría una “historia visual”, contemplada bajo algunos aspectos en general invisibles, sería una historia visual del cine y de la televisión. Al mismo tiempo, traté de hacerme con un equipo propio, como un pintor que tratara de tener sus propios pinceles, sus propios tubos de colores y, durante los cursos de Montreal, me di cuenta de que era casi imposible.

En mi opinión, ya casi no se ven las películas porque, para mí, ver películas significa tener la posibilidad de compararlas. Pero comparar dos cosas, no comparar una imagen con el recuerdo que se tiene de ella; comparar dos imágenes y, en el momento en que se ven, indicar ciertas relaciones. Ahora bien, para que esto sea posible, hace falta tener una infraestructura técnica (que actualmente existe) que lo haga posible. Efectivamente, antes, se podía decir: «Bien, habría que proyectar». Si se dice «Eisenstein retoma en tal película el montaje paralelo que teóricamente inauguró Griffith», habría entonces que proyectar a Griffith y a Eisenstein a la vez, uno al lado de otro. Entonces sí que se podría ver, como cuando la justicia ve de golpe que algo es verdadero y algo es falso. Y así se podría debatir. No obstante, es evidente que poner dos salas de cine una junto a otra es un poco difícil. Pero ahora existe el vídeo. Las películas pueden ponerse en vídeo y compararse. Se podría pensar que ésta debería ser la primera tarea de las cinematecas y de las escuelas de cine. Desgraciadamente, parece que sea la última cosa por hacer y por ello, precisamente, la única historia que podría escribirse, la del cine, no se escribe. Porque el cine es en sí mismo un medio de escribir la historia y no hay diferencia entre hacer cine y escribir la historia del cine. El cine escribe su propia historia al hacerse. Incluso podría dar indicaciones sobre «cómo debe hacerse la historia, la historia de los hombres, de las mujeres, de los niños, de las culturas, de las clases sociales», porque el cine es en sí mismo su propia materia histórica y daría buenas indicaciones. La Cinémathèque es el único lugar donde algo así podría llevarse a cabo y pienso que, si ya no pasa, no es algo inocente dentro del

movimiento de la sociedad en que, prácticamente, está medio prohibido. Teóricamente se dice: «¡Sí, qué buena ideal!», pero en la práctica no es posible.

Me di cuenta de esto en Montreal, porque tenía como principio situarme en la historia del cine para saber dónde me encontraba: era una especie de psicoanálisis en voz alta. Poníamos películas en sesiones de dos días dos veces al mes, el viernes y el sábado: por la mañana, tres o cuatro fragmentos de películas y, por la tarde, una de mis películas. Según las posibilidades, escogía fragmentos de películas mudas o sonoras que, en mi opinión, tenían alguna relación con la película de la tarde. Ahora bien, una o dos veces —una vez especialmente— sucedió algo. La gente vio (o, al menos, les quedó el recuerdo de que habían visto —como cuando se tiene el recuerdo de un rayo—, y ya no podían verlo de nuevo; si hubiera habido aparatos de vídeo, habrían podido verlo y conservar una prueba), decía que la gente vio algo. Era un viernes o un sábado. De mis películas, íbamos a poner *Weekend* (1967) por la tarde. Yo me decía: «¿Qué fragmentos puedo elegir? *Weekend* es una película un poco bárbara, monstruosa, así que voy a escoger películas de monstruos para la mañana». Le pedí a Losique que cogiera un fragmento de *La parada de los monstruos* (*Freaks*, 1932) de Browning (por la sencilla razón de que yo no la había visto); un fragmento de *La caída del Imperio Romano* (*The Fall of the Roman Empire*, Anthony Mann, 1964) (a mi modo de ver, es la llegada de los monstruos, de los bárbaros frente a los que se llamaban civilizados); *Alemania, año cero* (*Germania, anno zero*, Roberto Rossellini, 1948) (es decir, un territorio después de la caída, el final del monstruo). También tenía *Los pájaros* (*The Birds*, 1963) de Hitchcock (es decir, humanos atacados por otros seres) y después, cosa rara, como Losique al principio no encontraba *La parada de los monstruos*, tenía un primer Drácula y un pequeño fragmento de *Los vampiros* (*Les Vampires*, 1915) de Feuillade. Y el hecho de ver de corrido un fragmento de *Alemania, año cero* entre varios fragmentos... [...] y cosa rara, el hecho de ver *Alemania, año cero* entre *Drácula* y *Los pájaros*... extrañamente, parecía como si el vampiro Drácula no fuera el monstruo, sino toda la gente a su alrededor: los banqueros y la alta sociedad londinense de la época en que sucede la historia...

Desde mi punto de vista, la historia del cine sería la historia de dos complots. Primer complot: el complot del sonoro contra el mudo, desde el nacimiento del mudo. Segundo complot: la palabra, que podría haber ayudado al mudo... Complot contra el hecho de que no se escribirá la historia... encontrarán un medio de impedir que se cuente la historia —si no, sería demasiado fuerte, porque si uno sabe contar su propia historia, en ese momento, hay... no sé... ¡el mundo cambia!

Y me pregunto si el personal que trabaja en las cinematecas tiene interés en preguntarse..., si otros piensan así sobre esto, sobre la cuestión de la producción de películas vinculada a su conservación. La conservación, bueno, se conserva más o menos, pero te preguntas qué interés tiene conservar así impecablemente si vemos que... ¿qué es lo que se conserva? Una imagen. Lo que resulta interesante es conservar la relación entre una imagen y otra. Poco importa conservar una película siempre que se conserven tres fotos de una película de Vertov y tres fotos de una película de Eisenstein, así ya sabemos qué pasaba: ésa sería la tarea de las revistas. Y si tenemos la película, tanto mejor, porque así se puede ver y es un placer, pero no es absolutamente necesario. Es mejor hacerlas, y ésa era, según creo, una de las grandes ideas de Langlois, que ciertamente hay que proyectar películas, pero también hay que hacerlas. Era sobre todo una incitación a la realización de películas.

Prefiero considerar la *Cinémathèque* como un lugar de producción y no como un simple lugar de difusión. Porque si es un lugar de difusión se hace lo mismo que en otros lugares de difusión. ●

Traducción de Javier Bassas.

Diálogo en el marco del simposio que tuvo lugar al término del congreso anual de la Federación Internacional de los Archivos del Film (FIAF), que se celebró de 30 de mayo al 1 de junio de 1979 en la Cinémathèque suisse, en Lausana. BRENEZ, Nicole (ed.) (2006). Jean-Luc Godard: Documents. París. Éditions du Centre Pompidou.