

LA FATAL BELLEZA DEL SIGLO

Gabriel D'Iorio

Universidad Nacional de las Artes

dioriogabriel@gmail.com

Resumen

Ni un arte, ni una técnica: el cine es un misterio, dice Godard. Un misterio que es a la vez territorio de disputa por el sentido del siglo XX. El cine es el arte que puede contar todas las historias (de ahí su enorme potencia narrativa) porque es la historia misma hecha arte. Sus historias *son* las historias, y las historias son materia de interpretación sobre el fondo ineludible de los hechos, las palabras y las imágenes. Tan inacabadas y problemáticas como las del siglo XX, las *Historia(s)* de Godard, en el corazón mismo de sus afirmaciones, dejan abiertas múltiples preguntas. Entre ellas, la pregunta por la belleza en el siglo de las revoluciones y las vanguardias, las guerras y el crimen masivo. Dedicamos esta breve indagación entonces a la cuestión de la belleza, tratando de seguir el itinerario que propone el cineasta francés en uno de sus envíos.

Historia, Cine, Belleza

...ni un arte, ni una técnica / un misterio
Jean-Luc Godard, Historia(s) del cine

ENCUADRE

En sus *Historia(s) del cine* Jean-Luc Godard propone una mirada potente y disruptiva sobre el cine, el arte y la historia del siglo XX. Y lo hace a partir de una serie de temas que exceden con mucho el saber del

cine, temas que obligan a discutir la historia cultural en general y ciertos problemas de la cultura europea en particular. Nos proponemos en este trabajo realizar una breve aproximación a una de las cuestiones que suscita el planteo de Godard: la del estatuto de la belleza en el ambivalente siglo XX, siglo de las vanguardias y las revoluciones, de las guerras y los campos de exterminio, del dominio casi total de la tecnociencia y las promesas de emancipación social. Nuestra lectura gira en torno al “lado B” del segundo capítulo-envío de las *Historia(s)* titulado “Fatal belleza”, porque es en él que Godard propone, a nuestro entender, muchas de las ideas, hipótesis e imágenes más sugerentes sobre el estatuto estético y ontológicamente problemático de la belleza.

DEDICATORIAS

Tal como sucede con otros envíos de *Historia(s) del cine*, “Fatal belleza” comienza con dos dedicatorias. Las dedicatorias son muy importantes en este trabajo de Godard, porque marcan el terreno y ofician de encuadre, si se quiere, ideológico, estético y político. La primera es para Michèle Firk (1937-1968). Crítica de cine, militante anticolonialista y, como ella misma se define en una carta que escribe antes de su muerte, combatiente revolucionaria. Michèle militaba en las FAR de Guatemala. Su muerte es materia de controversia: suicidio para no ser atrapada y torturada por las fuerzas represivas guatemaltecas, o muerte a manos de estas mismas fuerzas represivas. La segunda dedicatoria es para Nicole Ladmiral (1938-1958): actriz, que entre otras cosas tuvo un papel muy destacado en el notable film de Robert Bresson *Diario de un cura rural* (1951). Nicole también muere joven, arrojándose a las vías del metro en una estación de París. Este comienzo es por muchas razones clave para entender la lógica del capítulo: se trata de dos mujeres bellas que mueren jóvenes, trágica y fatalmente. Las dos dedicatorias ligadas al cine y una de ellas a la militancia armada. Imposible pensar este vínculo tan estrecho fuera de la relación entre arte y política en el siglo XX.

Hay una tercera referencia con la cual comienza el audiovisual y el texto propiamente dicho. Es un fragmento de *Palabras para Julia* (2005, Primera Edición: 1979), célebre poema del escritor catalán José Agustín Goytisolo, que escuchamos en el film en la voz de Paco Ibáñez. Esta referencia, aunque quiere ser más esperanzadora, no es menos trágica que las anteriores porque las *Palabras para Julia*, que no es otra que la hija de Goytisolo, están de algún modo influidas por el recuerdo de la madre del poeta, también llamada Julia, asesinada en un bombardeo franquista sobre Barcelona en el año 1938, preludio del fin de la guerra civil española y del comienzo de la segunda guerra mundial. En el nombre de la madre, Julia, la tragedia. En el nombre de la hija, Julia, la esperanza.

Este comienzo -que dura poco menos de tres minutos- entrelaza poesía, vida y guerra, música, repiqueteo de la máquina de escribir que es una de las marcas de unidad de todos los capítulos, el rostro de Godard y una cita con la belleza que se muestra en imágenes sobre todo de mujeres que escriben, piensan, sonríen, que acompañan, que protagonizan, que están entreveradas en abrazos. A través de estas dedicatorias, del poema de Goytisolo y de las primeras imágenes del cuerpo femenino imponiendo su estampa soberana y también sufriente, se nos anuncia que vamos a ver y pensar el siglo del cine bajo el lente de una belleza atravesada por las formas más diversas del pensamiento y la memoria, del arte y la violencia.

POÉTICAS DE LA SALVACIÓN

Demorémonos un poco en el poema de Goytisolo tal como lo presenta Godard. Hay en él un tema central de las *Historia(s)*: la salvación, o mejor, las vías posibles de salvación. Lo que parece ponerse en juego en las *Palabras para Julia* es una forma única de belleza y amor ligada a un pensamiento que salva, y salva cuando se hace poema:

...te sentirás acorralada / te sentirás perdida o sola / tal vez querrás no haber nacido / no haber nacido / pero

tú siempre acuérdate / de lo que un día yo escribí / pensando en ti / como ahora pienso (Goytisolo, 2005)

La palabra del poeta aparece aquí como una forma del cuidado y el resguardo, como una protección amorosa ante las adversidades posibles de la vida, las presentes, las futuras. Esta acogida ante el sufrimiento humano, real o posible, es una de las formas que supo tomar la poesía del siglo XX. El pensamiento que piensa al otro, a los amores filiales, cercanos, para quien se escribe lo pensado, para quien se narra lo narrado. Pero también la palabra para el desconocido, para el querido en la extrañeza de la distancia. Como decíamos recién, las dedicatorias son importantes, y lo son, además de las consideraciones ideológicas, porque definen un territorio de afectos e ideas que sostiene una poética concreta de los cuerpos. El fragmento escogido por Godard sigue:

...la vida es bella ya verás / como a pesar de los pesares / tendrás amigos, / tendrás amor / tendrás amigos / un hombre solo, una mujer / así tomados de uno en uno / son como polvo, no son nada / no son nada (Goytisolo, 2005)

En el poema de Goytisolo la salvación aparece con doble rostro: es *esperanza* y también *advertencia*. Esperanza por la belleza de una vida que traerá amigos y amores “a pesar de los pesares”, esperanza porque es imaginable un futuro de alegrías aun cuando más acorralados y perdidos nos sintamos. Advertencia porque los hombres y las mujeres “tomados de uno en uno / son como polvo, no son nada / no son nada”, advertencia porque nuestro destino está en los demás, está en los otros que necesitan de nuestra resistencia en los momentos imposibles, en los umbrales del verdadero vivir.

Esperanza y advertencia son dos figuras recurrentes de la poética de Godard. Mientras se van apagando las *Palabras para Julia* en la voz de Paco Ibáñez, el envío acumula y superpone casi todos los subtítulos que utiliza el cineasta francés a lo largo de sus *Historia(s)* para paso seguido

mostrar al propio Godard frente a su máquina de escribir “pensando en ti” y diciendo: “Grandes esperanzas. El hombre sin atributos”. Estas grandes esperanzas en el hombre como *ensayo*, en el *hombre-sin-atributos* o *sin-propiedades*, esperanzas que son las del siglo mismo que va en busca de un hombre nuevo, es posible encontrarlas prefiguradas en la gran obra del escritor austríaco Robert Musil. En boca de Godard, esta cita a Musil puede significar una invitación a indagar un hilo (extraviado) del siglo XX, a releer en la usina de los sueños literarios de sus comienzos aquellas ideas e imágenes que lo cifran. En ese comienzo es preciso filiar la cita a Musil con otras dos menciones recurrentes del cineasta francés: *La montaña mágica* de Thomas Mann y *En busca del tiempo perdido* de Marcel Proust.

Godard no cesará de establecer en sus *Historia(s)* diálogos y correspondencias del cine con la literatura, la pintura y la fotografía. Las imágenes del cine se solapan una y otra vez con las de las otras artes. Pero estas imágenes son desfiguradas como son desfiguradas las voces y las citas, para trazar relaciones impensadas. Godard siente y tiene la autoridad histórica, sin ser historiador él, para hacer un ejercicio que en otras manos podría resultar peligroso: la reescritura de la historia, que resulta ser aquí la construcción de un *collage audiovisual* de una erudición cultural apabullante. En cierto sentido puede afirmarse que el cineasta francés realiza lo que preanunció Benjamin en su ensayo sobre la reproducción técnica: reescribe la historia porque tiene los medios técnicos e intelectuales para hacerlo, aunque el cine no sea, como dice el propio Godard, ni un arte, ni una técnica, sino un misterio.

Decíamos recién: esperanza. Ahora es preciso reconocer también la advertencia. El cine, dice Godard (en la primera parte de este segundo envío, *2.A. Sólo el cine*) “es la cuestión del XIX... que se resolvió en el siglo XX”. Y lo dice para advertirnos cuál es el terreno del problema que presentan sus *Historia(s)*: tanto en el arte como en la política, muchas de las experiencias y revueltas del siglo XIX buscaron su verificación y completa realización en el siglo XX. Como ha notado Badiou en *El siglo*, el arte y la política del siglo XX no fueron utópicos: quisieron realizar las utopías implícitas en la novela

realista y la pintura impresionista, en la fotografía de las multitudes y la captura expresiva del retrato, en fin, quisieron realizar el sueño de la emancipación humana, quisieron darle cuerpo, imagen y vida al levantamiento revolucionario contra la explotación del hombre por el hombre (Badiou, 2010). Por eso el cine en tanto poética de lo real condensa para Godard problemas heredados de todas las historias, las del arte y la política, las de la religión, la ciencia y la milicia. Y por su capacidad de proyectar la historia en las pantallas, como ha destacado Rancière, también el cine disputa con la historia académica el terreno por la verdad sobre el pasado, por la historia del siglo. (Rancière, 2005)

POÉTICAS DE LA VERDAD

En este sentido cabe preguntar: ¿puede el cineasta parecerse al poeta de la acogida que mencionábamos al comienzo con la cita a Goytisolo?, ¿o al combatiente revolucionario, tal como sugiere la cita a Michèle Firk? ¿Puede el cine salvar a la humanidad con sus imágenes, las pasadas, las venideras? Aún más: ¿puede haber imágenes en movimiento que salven? ¿Qué tipo de imágenes son esas imágenes salvíficas? De existir, esas imágenes no podrían ser representaciones de lo real sino lo real mismo redimido, en su *maravilla* o en su *horror*, en la potencia misma de las imágenes. Tal vez esas imágenes sean tan pocas como las películas que según Godard habría que salvar de las llamas en las que pudiera hundirse la humanidad misma. Dirá el cineasta francés: Rossellini salva al pueblo italiano con *Roma, ciudad abierta*; y Georges Stevens salva la dignidad del cine al documentar los campos de exterminio con sus pilas de cadáveres a cielo abierto, al filmar en color las ruinas de una Europa arrasada por la evidencia más cruda de la propia barbarie.

Parte del misterio del cine, que Godard no devela ni puede develar a lo largo de los envíos, quizás esté sugerido en este poder de salvación que portan las imágenes:

...hace falta el cine / para las palabras que permanecen
en la garganta / y para exhumar la verdad (Godard, 2007)

Pero este cine que falta, este cine necesario para “exhumar la verdad”, parece estar y no estar, es tanto presencia como ausencia, es llamado del pasado como invocación del futuro. “Es de nuestro tiempo / que soy / el enemigo huidizo” dice Godard hacia el final de sus *Historia(s)*, como si se tratara de una máxima ética a partir de la cual forjar imágenes salvíficas. Tomar del pasado miles de imágenes y desfigurarlas, separarlas de otras que pretendían darle sentido, fragmentarlas, colocarlas al lado de otras inesperadas, cuestionar en esa *dialéctica negativa* su pretensión de representar una historia, porque la historia se declina siempre en plural, siempre como nosotros, siempre como enigma de la comunidad.

Preguntemos entonces: ¿no se trata de hacer otra vez lo que ya se hizo pero sobre la base de otras ruinas? Ya antes que la *Nouvelle Vague*, reconoce Godard, Jean Paul Sartre y Alexandre Astruc habían prefigurado parte del problema de este arte que no es arte a través de la hipótesis de la *cámara-stylo*, un problema que ahora parece retornar hacia fines del siglo XX bajo otras premisas. Escribía por entonces el joven Astruc:

El cine está a punto de convertirse en un medio de expresión, cosa que antes que él han sido todas las restantes artes, y muy especialmente la pintura y la novela. Después de haber sido sucesivamente una atracción de feria, una diversión parecida al teatro de boulevard, o un medio de conservar las imágenes de la época, se convierte poco a poco en una lengua. Un lenguaje, es decir, una forma en la cual y mediante la cual un artista puede expresar su pensamiento, por muy abstracto que sea, o traducir sus obsesiones exactamente igual como ocurre actualmente con el ensayo o con la novela.

Por ello llamo a esta nueva era del cine la era de la cámara *styro*. Esta imagen tiene un sentido muy preciso. Quiere decir que el cine se apartará poco a poco de la tiranía de lo visual, de la imagen por la imagen, de la anécdota inmediata, de lo concreto, para convertirse en un medio de escritura tan flexible y tan sutil como el del lenguaje escrito. (Astruc, 1998)

En estas ideas de Astruc que de algún modo resumían el desafío que enfrentaban los jóvenes realizadores en la posguerra, vemos cifrada la impronta que tomará el cine posterior, del neorrealismo italiano al nuevo cine alemán pasando por la *Nouvelle vague* y el cine político del tercer mundo. El problema de esa expresión que intenta escapar a cierta forma causalista y teleológicamente ordenada de la representación, hoy vuelve pero con el peso de todas las experimentaciones producidas por esos mismos jóvenes que ahora, ya viejos como el propio Godard, atormentan el cerebro de los nuevos con el paisaje de un infinito inabarcable: las imágenes de la historia del cine, es decir, de la historia del arte y de la política del siglo que pretenden sintetizar todas las historias. ¿Se trata entonces de producir imágenes salvíficas o imágenes nihilistas? ¿Se trata de ir al fondo religioso del cine, al lienzo blanco que emula al santo sudario, o bien abandonarse y olvidar todo, para empezar de nuevo, otra vez, con la pregunta por la historia, y por la belleza en la historia y en el cine?

VOZ Y ROSTRO DE MUJER

Volvamos por un instante al canto dulcísimo y melancólico de Paco Ibáñez con el que comienza *Fatal belleza*. Ese canto le da el tono también al capítulo-envío, tono en el que predomina no tanto la voz directa del propio Godard sino otras voces, como la de la actriz y directora Sabine Azéma. En esa voz, pero también en su rostro, se demora

Godard para hacernos escuchar, ver, leer un largo parlamento sobre la belleza. Esa demora, ese corte en la sucesión enloquecida de las imágenes, es un oasis, un intervalo fundamental. Como si fuera una voz que viene de lejos, una verdad “exhumada” de un tiempo inmemorial, Godard, del mismo modo que Platón en el *Banquete*, reconoce que verdades tales solo pueden ser dichas por una sacerdotisa, por una mujer. La *Diotima* de Godard es Sabine Azéma. Revisitemos entonces y para ir concluyendo ya algunos pasajes del poema godardiano:

Cuándo, / oh, cuándo / cuando existía la creación /
liberada de forma / ... / sólo fue un instante / un canto
/ una voz única / inevocable / un llamado sonriente
/ antaño, fue el niño / un día, fue la creación / un día,
ella será / milagro liberado del azar / evocación mágica
de un mundo lejano / y remoto / la belleza / así es la
belleza / (Godard, 2007).

La idea de una creación liberada de la forma, no coaccionada por la forma es una idea propia de este tiempo que busca vincularse con la materialidad del amor y la creación sin la imposición determinante del *sujeto formal a priori*. Es también la idea de que un nuevo comienzo no puede desconocer del todo la ficción de los orígenes, y por eso aquí Godard narra desde un “cuando” que remite a un presente pasado del que tenemos que tomar indicios del porvenir. Esa creación liberada de la forma fue un instante, y ese instante un canto: inevocable en su presencia plena esa voz es también invocada, ese hilo dulcísimo de voz que llega de antaño, como llega el poema de Goytisolo en la voz de Ibáñez, voz de hombre-niño, es también “evocación mágica de un mundo lejano y remoto”. La belleza es así, dice Godard, brilla así, en el corazón de un “milagro liberado del azar”, es decir, brilla imponiéndose ella misma como necesidad.

Esa necesidad de ver pero también de escuchar la belleza, y de verla y escucharla en su infinita variación sensible (como salvación, deseo,

placer y esperanza, como desprecio, flor del mal y acechanza de tragedia), esa necesidad, decíamos, parece advenir de un fondo mítico de la historia, de un fondo que no se puede restaurar, como no se puede restaurar el *canto de las sirenas* ante el que estéticamente se rinde Odiseo cuando se ata al mástil de su precaria embarcación para no ceder al influjo mortal de la belleza de ese canto tan placentero que amenaza con perderlo (y perdernos) para siempre en las urdumbres del pasado. Y por eso no es casual que en *El desprecio* (Godard, 1963) Homero y la eternidad de la *Odisea* y del propio “dinosaurio” Fritz Lang, tengan una cita secreta con la belleza joven e imponente de Camille (Brigitte Bardot), con ese rostro y en ese cuerpo que son en ese instante, la *belleza en sí*. Y por eso, dirá Godard:

...así es la belleza / y por eso es también una recaída /
en la protodivinidad / y por eso ella es para el hombre
una reminiscencia / de algo / oh, retorno al país natal
/ retorno de aquel que ya no necesita / ser invitado /
imposible / restaurar la sonrisa / en la que estábamos /
sabiamente acurrucados / imposible / imposible res-
taurar / el abrazo sonriente... (Godard, 2007)

La recaída en la belleza es la recaída en una protodivinidad que todavía habla esa lengua herida del pasado, esa lengua herida que traduce el canto perdido de las sirenas. La belleza es para el hombre reminiscencia de una felicidad infantil, maternal, de un *materialismo ensoñado*, como ha dicho en sus últimas obras el filósofo argentino León Rozitchner, *mater* en el que estábamos “sabiamente acurrucados”.

Reminiscencia que no puede ser retorno al país natal, que es tan imposible como lo es restaurar esa sonrisa gozosa, ese abrazo feliz, esos tesoros de una infancia perdida que poco a poco son expoliados por las exigencias del mundo. Reminiscencia, como la platónica que nos dice que todos de algún modo sabemos, aunque hayamos olvidado eso que sabemos. Y eso que sabemos y olvidamos es que hemos visto alguna vez

la belleza en la que se reflejan todas las cosas verdaderamente bellas de este mundo:

Oh, tiempo universal / en el que nada era mudo / para los ojos del niño / y donde todo había sido / creación nueva / oh, música / del mundo interior y exterior / belleza, juego en sí / juego que el hombre juega / con su propio símbolo / porque es su única oportunidad / de escapar al menos simbólicamente / de su angustiada soledad / repitiendo siempre /de nuevo / la muy bella sugestión / la huida en la belleza / el juego de la huida...(Godard, 2007)

Ese tiempo universal en el que nada era mudo, ese tiempo universal vuelve en el instante de la infancia. La mirada del niño, la música y el juego, son los símbolos de un *sí mismo* emancipado de la tiranía que propone la angustiada soledad. Contra esa tiranía se levanta la belleza, contra esa fatalidad de la que no podemos escapar, que es la muerte misma, se levanta con sus precarias armas, el arte, es decir, el misterio:

La desesperación del arte / y su intento desesperado / para crear lo imperecedero / con cosas perecederas / con palabras / sonidos / piedras, colores / para que así el espacio conformado dure / a través de los tiempos... (Godard, 2007)

¿Qué puede ser entonces *la fatal belleza del siglo* sino el cine en tanto arte misterioso, precario y, a la vez, imperecedero, hecho de palabras, sonidos, colores y cuerpos?

BIBLIOGRAFÍA

- Astruc, Alexander. (1998). "Nacimiento de una nueva vanguardia: La cámara *stylo*", en *Textos y manifiestos del cine*. Madrid: Cátedra. (Originalmente publicado en *L'Écran Français* N° 144, 30 de marzo de 1948).
- Badiou, Alain. (2005) *El siglo*. Buenos Aires: Manantial.
- Cangí, Adrián. "Jean-Luc Godard: Poetiza sobre las ruinas entre la historia y el acontecimiento", en Godard, Jean-Luc. (2007). *Historia (s) del cine*. Buenos Aires: Caja Negra. Traducción: Adrián Cangí y Tola Pizarro.
- Godard, Jean-Luc. (1998). *Histoire du cinema*. París: Galimard-Goumont.
- Goytisoló, Juan Agustín. (2005). *Palabras para Julia*. Barcelona. Lumen.
- Ranciere, Jacques. (2005) *La fábula cinematográfica*. Barcelona: Paidós. / (2011) *El destino de las imágenes*. Buenos Aires: Prometeo.

HISTORIA(S) DEL CINE (1988-1998)

Ocho medimétrajes:

1a. Todas las historias / 1b. Una sola historia

2a. Sólo el cine / 2b. Fatal belleza

3a. El precio de lo absoluto / 3b. Una vaga novedad

4a. El control del universo / 4b. Los signos entre nosotros

Dirección, Guión, Montaje: Jean-Luc Godard