

El parpadeo y la espera

Sobre las *Histoire(s) du cinéma* de Jean-Luc Godard

Fernando Svetko

El parpadeo

Se trate de un plano secuencia que desarrolle una acción más o menos completa, o de un fotograma detenido brevemente sobre sí mismo, la imagen cinematográfica supone al tiempo y al movimiento, a la sucesión. Esa inquietud primordial también es el material del que está hecha la historia. Pero ese material del cine y de la historia no es el puro tiempo de la música, la “bella forma del tiempo” de la que hablaba Schopenhauer. Esa forma, la forma del cine y de la historia, supone al mundo, es una ficción y un registro del mundo. Una imagen móvil de la memoria del mundo.

Hay una obra de teatro de Sartre en la que se describe el infierno. Vemos una sala de espera en la que constantemente suena una mediocre música funcional, y en donde bajo una luz fluorescente y fría tres personajes están sentados para siempre. Algo singular tienen estos personajes: no parpadean. Parpadear, dice uno de ellos, es aniquilar por un instante el mundo, descansar del mundo; lo hacemos una incontable cantidad de veces por día, no nos damos cuenta, pero lo hacemos, cerramos los ojos, humedecemos nuestras pupilas, y volvemos a mirar. En el infierno no se puede parpadear, ya no hay mundo, no hay nada de qué descansar. Pero hay el otro, la mirada sin parpadeos del otro. Y el infierno es la mirada del que está sentado con nosotros en una sala de espera en la que ya no se espera nada.

¿Puede la sala del cinematógrafo ser, como el infierno, una sala de espera en la que ya no se espera nada? Puede, y parece que Godard lo sabe. Por eso sus *Histoire(s) du cinéma*¹ son como una búsqueda de los intersticios entre las

¹ **Título:** *Histoire(s) du cinéma*. **País y año de producción:** Francia, 1988. **Guión:** Jean-Luc Godard. **Música:** Paul Hindemith, Arthur Honegger, Arvo Pärt, Ludwig van Beethoven, Giya Kancheli, Bernard Herrmann, Béla Bartók, Franz Schubert, Igor Stravinsky, Johann Sebastian Bach, John Coltrane, Leonard Cohen, György Kurtág, Otis Redding, Dmitri Shostakovich, Anton Webern, Dino Saluzzi, David Darling. **Productora:** Canal+, Centre National de la Cinématographie, France 3, Gaumont, La Sept, Télévision Suisse Romande, Vega Films. **Duración:** 268 min. **Documental /experimental.**

imágenes, en los cuales puede aparecer, siquiera fugazmente, algún indicio para una espera posible.

Vemos la moviola y la biblioteca, y vemos a Godard leyendo y mirando, cortando y montando. Se nos muestra la penumbra desde la cual un hombre agrio decide qué imágenes y qué palabras, qué fotografías y qué músicas vamos a ver y oír. Se nos presenta la historia del cine en video; no porque los procedimientos utilizados dependan de ese medio, sino porque es más barato, y Godard trabaja como esos pintores que venden un cuadro para poder pintar el siguiente. Se nos narra la historia del cine con sus propios medios, pero desde otro *lugar*; el video, la imagen electrónica reproducible a escala hogareña, acerca el cine a la biblioteca personal, a una colección manipulable a voluntad en la soledad del cuarto de estudio, y lo aleja del espectáculo indetenible y compartido con desconocidos en una sala oscura del centro de la ciudad.

No se nos presenta una prolija cronología, sino un montaje de anacronismos, intervenido de citas y sobreimpresiones que ofuscan cualquier lectura lineal o ilustrativa. No sólo en el corte de un plano a otro, sino en el propio seno de cada plano sonoro, encontramos las disyunciones provocadoras que propone este procedimiento de diferenciación y repetición. Tal vez porque se considera que las imágenes no son las meras ilustraciones de los conceptos, ni los conceptos las guías seguras para interpretar las imágenes. Tal vez porque no se puede hacer una historia de las imágenes que no sea una historia de los anacronismos. Tal vez porque esos anacronismos, en esta singular historia de las imágenes en movimiento, son el lugar posible de una importante cita entre el pasado más traumático y en riesgo, y el presente melancólico y fugaz que avanza “retrocediendo hacia el futuro”².

Godard parece jugar con las figuras sartreanas del parpadeo, el descanso, y la espera, esas tres cosas del mundo. Porque la imagen es, según Godard, un parpadeo. Y porque la imagen como parpadeo que proponen las *Histoire(s) du cinéma* es lo contrario del descanso del mundo –parece más bien el montaje que se le muestra a Alex de Large en *La Naranja Mecánica* para sofocar de manera conductista sus impulsos destructivos; aunque a Alex de Large no se le permite parpadear. Godard propone una imagen-parpadeo que no ofrece descanso. Tampoco una pedagogía. Sabe que los espectadores de televisión “ya no tienen más lágrimas para llorar, han olvidado como mirar”³. Su imagen-parpadeo ejerce una especie de *amor fati*, que comprende nuestra discontinua atención al dolor del mundo (no es una imagen-forceps), a la vez que nos hace pensar en toda la historia del siglo XX como la historia de un espectáculo del que no

² “God art”, entrevista a Jean-Luc Godard realizada por Frédéric Bonnaud y Arnaud Viviant, en Godard, J.-L., *Historia(s) del cine*, Caja Negra Editora, Buenos Aires, 2011, p. 246.

³ Godard, J. L., *Histoire(s) du cinéma*, Gaumont, 1998, parte 3a “El precio de lo absoluto”. Edición castellana: *Historia(s) del cine*, Caja Negra Editora, Buenos Aires, 2011, p. 128.

podemos recortar ciertas escenas que no nos gustan sin que la trama pierda su sentido. Aunque este sentido sea un sentido macabro. Y la historia es algo macabro para Godard. La historia del siglo XX es la historia del horror y es la historia del espectáculo. Un horror masivo para el espectáculo más masivo de todos los tiempos.

El espectáculo del siglo XX es un *relato* que quiere ser “más verdadero que la vida”⁴. Se trata siempre de un doble principio y un doble comienzo, que no necesariamente coinciden. Decir Méliès y Lumière, por ejemplo: la producción de lo imaginario y el registro de lo real. Decir Hollywood y Moscú, las “fábricas de sueños”: sueños de libertad y sueños de revolución, *Star-system* y *Kino-pravda*. Un dispositivo que refuerza –más que ningún otro arte– la ilusión de realidad, pero que ya desde sus orígenes había conocido una vanguardia radical y crítica del ilusionismo –una vanguardia previa a toda la estabilización clásica y académica de los géneros y las fórmulas, y a la fijación de estándares industriales para la producción en serie. El cine conoció muy pronto, en efecto, desde su nacimiento, la gran tragedia de las primeras vanguardias artísticas, que desearon modificar la vida de las personas, y acabaron modificando tan solo la historia del arte, que desearon ser un cachetazo moral a la autocongratulación burguesa, y acabaron siendo un alimento momentáneamente excitante para su ciega y avasallante fagocitosis⁵.

Las fábricas de sueños se continuaron en las fábricas de la muerte. El cine había sido hecho para pensar, pero eso se olvidó enseguida. “La llama”, según Godard, “se extinguirá definitivamente en Auschwitz”⁶.

La representación

El problema de la representación, en general, como problema que vincula la estética con la ética y la política, tiene largos años y se puede reconocer en distintas tradiciones no necesariamente relacionadas. Existe la prohibición mosaica de ponerle un rostro a Dios, de hacer imágenes; la condena de la *Ley* hacia toda idolatría. Existe también el anatema platónico de la apariencia: la *mimesis* no puede representar lo que debe y no debe representar lo que puede. En el surgimiento ilustrado de la estética como disciplina autónoma, en pleno

⁴ *Ídem.*, parte 1b “Una historia sola”, p. 83. Más adelante: “El cine/ como el cristianismo/ no se funda/ en una verdad histórica/ nos da un relato/ una historia/ y nos dice/ ahora: cree/ y no dice/ concede a este relato/ a esta historia/ la fe propia de la historia/ sino: cree/ pase lo que pase/ y eso sólo puede ser el resultado/ de toda una vida/ ahí tienes un relato/ no te comportes con él/ como frente/ a los otros relatos históricos/ otórgale/ otro lugar/ en tu vida/ eso para decir/ que el cine nunca fue/ un arte/ y menos aún una técnica.”, pp. 86-87.

⁵ Para este tema, véase Bürger, P., *Teoría de la vanguardia*, Península, Barcelona, 1987.

⁶ Godard, J. L., *op. cit.*, p. 130.

siglo XVIII, las obras de Burke y de Kant recogen un nombre antiguo, que daba título a un tratado de Longino, para nombrar a la incómoda forma de lo informe, al exceso de magnitud o de fuerza que anonada todo límite o armonía de lo humano: lo *sublime*. La propia voz “estética”, si se quisiera entender como “conocimiento sensible”, ya supone este viejo problema filosófico: ¿es posible conocer algo a través de las imágenes? O, más propiamente –dado que la anterior pregunta puede responderse de manera sencilla y rápida, aunque inane: ¿es posible comprender lo más grave e importante de este mundo a través de la sensibilidad y la imaginación?

El siglo XX ha conocido otra variante de este problema, y esta variante está asociada con los límites y las posibilidades de la representación artística, con sus límites de hecho y sus límites de derecho, en una porosa frontera entre ambos, en su relación con el horror capital del exterminio de los judíos de Europa por parte del nazismo; acontecimiento que llamamos “Shoah”. ¿Se puede representar el horror del exterminio? ¿Se debe?

Jean-François Lyotard, en *Lo inhumano*⁷, interpreta el concepto kantiano de lo sublime relacionándolo con los procedimientos de ciertas vanguardias artísticas del siglo XX, como preparatorio de una experiencia contemporánea de *shock* que supone “el desposeimiento de la inteligencia que posee, su desarme... la guardia de la ocurrencia «antes» de toda defensa, ilustración o comentario, la guardia «antes» de ponerse en guardia y mirar”⁸. En efecto, en la experiencia estética de lo sublime, tal como es analizada por Kant, la imaginación (como capacidad de presentar formas) y el entendimiento (como capacidad de subsumir particulares bajo conceptos universales) aparecen privados de la posibilidad de ejercer ese *libre juego* que constituye el placer positivo en la experiencia de lo bello. Esta imposibilidad de presentar algo desmesurado bajo formas conocidas, esta incomodidad –principalmente de la imaginación-, abre un espacio para la razón (como productora de ideas), que no es otra cosa que la posibilidad de *pensar*. Este “pensar” podría ser entendido como un “bajar la guardia”, en el sentido de colocarse en un estado de indigencia y apertura, de “desposeerse” de todas aquellas herramientas conceptuales y representativas con las que corrientemente resolvemos todo lo que vemos.

Por supuesto, rescatar esta interpretación de lo sublime en el siglo XX, tiene que ver con un diagnóstico acerca de la fuerte “pulsión escópica” que está en la base de los principales desarrollos de la cultura occidental. Tendemos a *resolver* el mundo con la mirada. Lo desconocido se traduce en conceptos e imágenes

⁷ “Lo sublime y la vanguardia”, en *Lo inhumano. Conversaciones sobre el tiempo*, Manantial, Buenos Aires, 1998, pp. 95-110.

⁸ *Ídem.*, pp. 98-99.

conocidas, y eso nos permite pasar a otra cosa, dejar de mirar con asombro, no pensar. Ahora bien, si esto rige para lo grave e importante, la consecuencia puede ser una simplificación o un llano olvido de ciertos aspectos de nuestro mundo que no pueden ser fácilmente reducidos a la categoría de objetos, y que si fueran justamente atendidos en su singularidad pondrían por eso mismo en jaque a la propia noción de “mundo” o de “objeto”. Frente a esos aspectos, no se trataría de resolver un problema sino de abrir la posibilidad de plantearlo como tal. La tarea del pensamiento no sería resolver y cerrar, sino problematizar y abrir.

Para Gérard Wajcman⁹, el “objeto” del siglo XX que pone en jaque a la representación es la *ausencia*. Esta ausencia estaría “presentada” ya en el arte de comienzos de siglo, en las obras de Duchamp y Malevitch –en el *Cuadrado blanco sobre fondo blanco* de este último, por ejemplo, en el que no hay “nada para ver”. Pero esta ausencia es, por sobre todas las cosas, y en su dimensión ética más acuciante, el “producto” industrial de la muerte administrada en los campos de exterminio nazis. “La Shoah”, dice Wajcman, “no es solamente una muerte programada y sistemática y el olvido programado y sistemático de esta muerte, sino también la producción de un Irrepresentable”¹⁰. Frente a este irrepresentable con mayúscula, la tarea del pensamiento será subsidiaria de la tarea del arte, y la tarea del arte consistirá en la presentación de la imposibilidad de representar. “Lo que no se puede ver, sólo el arte puede mostrarlo”¹¹.

Esta tarea ha sido llevada a cabo *de manera definitiva*, según Wajcman, por el film *Shoah* (1985), de Claude Lanzmann: un documental de nueve horas y media de duración en el que se filma la palabra de los testigos y el lugar del horror, sin recurrir a los archivos fotográficos o fílmicos que suelen ser el material principal de la mayoría de los documentales sobre el exterminio. Para Lanzmann, pensar la Shoah es pensar una ausencia que no puede ser restituida por ninguna imagen. Imaginar lo inimaginable de este crimen requiere de una apertura a la escucha del testimonio, y esta apertura se hace posible en el retiro de una mirada que acepta que en esos bosques y esos campos ya no hay nada para ver. Apaciguamiento ético de la pulsión escópica, escucha insistente de una palabra que se pretendió inaudible.

Para Wajcman, *Shoah* es un “monumento” que revoca todas las imágenes, en el mismo sentido en que lo son los “monumentos invisibles” de Jochen Gerz¹². Un telón bajado sobre la representación –como el *Cuadrado negro* de

⁹ *El objeto del siglo*, Amorrortu, Buenos Aires, 2001.

¹⁰ *Ídem.*, p. 230.

¹¹ *Ídem.*, p. 231.

¹² *Ídem.*, pp. 181-200. El *Monumento de Hamburgo contra el fascismo*, inaugurado en 1986, bajo la forma de una columna cuadrada de 12 metros de altura, que se fue hundiendo 2 metros por año, hasta que en 1993 pudo leerse, al ras del suelo, lo que estaba escrito en su

Malevitch- que nos obliga a “bajar la guardia” y mirar de nuevo. Estas obras de arte no ofrecen nada para ver, pero *hacen ver*.

Ahora bien, esta Ausencia que hacen ver las obras de Gerz o de Lanzmann, no es una ausencia sin restos. El crimen que se pretendió sin testigos, no es, a pesar de todo, un crimen sin testigos. El horror del que no hay efectivamente una Imagen representativa que permita comprender con justeza, es un horror del que, sin embargo, *hay imágenes*.

Imágenes pese a todo es el nombre de un procedimiento especulativo, y es el nombre de un libro¹³ que recoge parte de la polémica sostenida por Georges Didi-Huberman con Gérard Wajcman y Élisabeth Pagnoux, a propósito de esta cuestión de lo irrepresentable. Didi-Huberman opone este concepto del *pese a todo* como reparo a la ausencia absoluta de imágenes y al concomitante carácter absoluto que se pretendería para la palabra de los testigos. Su procedimiento no es metafísico, sino histórico. La imagen no es una nada, ni algo unívoco y total, sino una singularidad múltiple y parcial, incompleta, que requiere ser montada y re-montada para ofrecer alguna nueva comprensión acerca de lo que ya “se sabe”. Así como la palabra de los testigos se pretendió inaudible por los nazis, y fue prácticamente inaudible durante cierto tiempo (pensemos en las condiciones de producción y recepción de los testimonios de Primo Levi y Jean Améry, por ejemplo), así también las imágenes de los campos pueden haber sido utilizadas –y pueden seguir siéndolo– para un consumo morboso o anestésico, volviéndose “invisibles” en ese sentido. “La marca histórica de las imágenes no sólo indica que pertenecen a una época determinada, indica sobre todo que no consiguen ser legibles hasta una época determinada”, dice la cita de Walter Benjamin con la que Didi-Huberman abre el último tramo de su libro¹⁴, en el que se desarrollará la diferencia entre la *Imagen* y las *imágenes* a partir del contrapunto entre la “monumental” *Shoah* de Claude Lanzmann y las “jironadas” *Histoire(s) du cinéma* de Jean-Luc Godard.

cima: “Puesto que nada puede levantarse en nuestro lugar contra la injusticia”. El *2146 piedras-Monumento contra el racismo, en Sarrebruck*, una actividad entre Gerz y estudiantes de una escuela de arte de esa ciudad, que consistió en grabar debajo de 2146 adoquines de la avenida principal de Sarrebruck, elegidos al azar, los nombres de los 2146 cementerios judíos que existían antes de la Segunda Guerra, para luego volver a colocar esos adoquines en sus respectivos sitios (con el nombre grabado hacia abajo) y romper los planos que indicaban su ubicación aleatoria (la plaza del castillo a la que conduce esa avenida hoy se llama oficialmente “Plaza del monumento invisible”). El *Monumento vivo de Biron*, que consistió en el reemplazo de un viejo monumento a los muertos del pueblo, erigido en 1921, por uno nuevo exactamente idéntico, que incluía en sus lados unas placas esmaltadas con las respuestas de los habitantes de la ciudad a una pregunta secreta formulada por Gerz durante quince días de 1996.

¹³ Didi-Huberman, G., *Imágenes pese a todo. Memoria visual del Holocausto*, Paidós, Buenos Aires, 2004.

¹⁴ *Ídem.*, p. 137.

Godard y Lanzmann creen que la Shoah nos pide pensar de nuevo toda nuestra relación con la imagen, y tienen mucha razón. Lanzmann cree que *ninguna imagen* es capaz de «decir» esta historia, y por eso es por lo que filma, incansablemente, la palabra de los testigos. Godard, por su parte, cree que *todas las imágenes*, desde entonces, no nos «hablan» más que de eso (pero decir que «hablan de eso» no es decir que «lo dicen»), y es por lo que, incansablemente, revisita toda nuestra cultura visual condicionado por esta cuestión¹⁵.

Así como, para Wajcman, *Shoah* establece que “lo que no puede ser visto, el arte debe *mostrarlo*”, para Didi-Huberman, las *Histoire(s) du cinéma* establecen que “lo que no puede ser visto, el arte debe *montarlo*”¹⁶.

El montaje

Las *Histoire(s) du cinéma*, lo hemos dicho, funcionan a partir de un procedimiento de diferenciación y repetición. Ahora bien, la diferenciación, como movimiento centrífugo, podría producir una dispersión infinita, si no fuera porque la repetición toma la forma de unos movimientos centrípetos alrededor de puntos tan recurrentes como inabarcables. Y el punto más recurrente e inabarcable es Auschwitz. Porque, según Godard, el cine no estuvo allí, “el cine no filmó los campos”. El cine produjo ficciones premonitorias, como *La regla del juego* (1939) de Renoir; pero estas no fueron lo suficientemente poderosas para conjurar el horror. Y George Stevens pudo usar la primera película Kodak color de 16 mm para registrar la liberación de Dachau, pero sólo para poder volver a filmar sus historias sentimentales en Hollywood. ¿Qué sería, para Godard, “filmar los campos”?

El único verdadero filme que hay que hacer sobre éstos –que nunca ha sido rodado y nunca lo será porque resultaría intolerable- sería filmar un campo desde el punto de vista de los torturadores... Lo que sería insoportable no sería el horror que se desprendería de tales escenas, sino muy al contrario, su aspecto perfectamente humano y normal¹⁷.

Algo de este “aspecto perfectamente humano y normal” fue lo que escandalizó al mundo cuando Hannah Arendt publicó su reporte sobre Eichmann¹⁸ en 1963; pero también, y unos años antes, algo así había sido producido y proyectado por Alain Resnais en *Nuit et brouillard* (1955), una

¹⁵ *Ídem.*, pp. 186-187.

¹⁶ *Ídem.*, pp. 179-220.

¹⁷ Godard, J. G., *Introduction à une véritable histoire du cinéma*, París, Albatros, 1980, pp. 269-270, citado por Didi-Huberman, *Imágenes pese a todo*, *op. cit.*, p. 209.

¹⁸ Véase, en este mismo libro, el artículo de Paula Hunziker.

película que sirvió de fundamento enunciativo –si bien no del todo reconocida en este sentido- tanto a *Shoah* como a *Histoire(s) du cinéma*¹⁹.

Para Godard, sin embargo, el cine no fue capaz de producir un escándalo de dimensiones tales que llevara a la humanidad europea a evitar el nazismo. Tampoco pudo “documentar” el horror de manera cabal. ¿Qué puede, entonces, el cine? “Algo”, dicen las letras de molde sobre el fondo oscuro en la tercera parte de las *Histoire(s)*. Y ese “algo” tiene que ver con una especie de *redención*, con una imagen que *salve*, de algún modo, “el honor de todo lo real”²⁰. Porque “el olvido del exterminio forma parte del exterminio”²¹, y porque nuestro presente, según Godard, es un presente abocado a la abolición del pasado, más aún, “a la abolición del tiempo”²².

Para Godard no hay una imagen, sino siempre al menos dos. “No hay imagen, sino imágenes”, y “el montaje es aquello que hace *ver*”²³. Ahora bien, no se trata aquí tan solo de que el montaje funciona como método de composición, como “lo primero de todo” antes que como esa operación que sigue al guión y a la filmación. El montaje de las *Histoire(s)* no es solamente el cortado y pegado de las imágenes de la historia del cine de acuerdo a una narrativa original muy meditada previamente; es más que eso: incluye, fundamentalmente, un trastocamiento total de cada una de esas imágenes elegidas. Así como la historia trabaja nuestros rostros, volviendo desconocidos a nuestros conocidos, estas historias del cine suponen el trabajo de un tiempo que ha desfigurado todas las imágenes, y que nos obliga a mirarlas nuevamente, a reconocerlas en nuevas relaciones hasta entonces quizá insospechadas. (“No cambiar nada, para que todo sea diferente”, reza la primera ironía que se lee en el comienzo del film.)

Según Didi-Huberman, el montaje que practica Godard produce una “dialéctica en suspenso”, en la medida en que no reabsorbe las diferencias (como el montaje de Eisenstein), sino que las acentúa. Esta “tercera imagen”²⁴ de la diferencia sería una “imagen dialéctica”, que produce un conocimiento por *montaje*, un conocimiento propiciado por “acercar las cosas que todavía no

¹⁹ En efecto, lo más chocante de *Nuit et brouillard* tal vez sea la disyunción entre las desgarradoras imágenes de archivo que se ven, y la distancia respecto de cualquier intento de reforzamiento patético de las mismas, producida tanto por la voz en off de Jean Cayrol como por la música de Hanns Eisler, ambos sobrevivientes de los campos.

²⁰ Godard, J. L., *Histoire(s) du cinéma*, parte 1a “Todas las historias”, p. 74.

²¹ *Ídem.*, parte 1a “Todas las historias”, p. 77.

²² *Ídem.*, parte 4b “Los signos entre nosotros”, p. 201.

²³ Didi-Huberman, G., *Imágenes...*, *op. cit.*, p. 204.

²⁴ “Arqueología del cine y memoria del siglo. Diálogo entre Jean-Luc Godard y Youssef Ishaghpour”, *Confines*, nro 6, Diótima, Buenos Aires, 1999, p. 157.

habían sido acercadas, y que no parecían predispuestas a serlo”²⁵: una apertura en el presente para la redención del pasado. *Redención* que no implica aquí la resurrección de los muertos ni la destrucción del mal radical, sino tan solo una nueva mirada sobre el pasado, “que nos ayude a *abrir* el presente de lostiempos”²⁶.

Los cambios de velocidad, las detenciones y los reencuadres que practica Godard nos muestran, a la vez, la imposibilidad de detener todos los instantes y la necesidad de intentar detener ciertos instantes, como si alguna imagen del tiempo pudiera así resistir a su anonadamiento total y abrir una brecha de transformación en el peligro: “ya es hora de que el pensamiento/ vuelva a ser lo que es/ en realidad/ peligroso para el pensador/ y transformador de lo real”²⁷.

La espera

Cuando Pandora abrió la vasija (oscuro regalo del dios) todos los males salieron y se desperdigaron por el mundo, y sólo una cosa quedó atrapada en el fondo, sin poder salir: la *espera*. Las interpretaciones difieren respecto de esta cosa que no habría –o que nunca hubo- en el mundo. ¿Se trataba de la espera en el sentido de “esperanza”, o se trataba de la posibilidad y la capacidad de prever, de esperar esos mismos males que se habían soltado? ¿Era el esperar, en medio del horror, que las cosas pudieran ser diferentes, o bien el tomar los recaudos para que los males no fueran, además de males, inesperados? ¿Qué hacía un bien en medio de todos los males? ¿Era un bien o un mal?

Ambos sentidos parecen habitar de manera inextricable en la posibilidad que Godard busca entre las imágenes. Ambos sentidos parecen ser convocados en esta memoria del siglo, que pretende alumbrar otro tiempo desde la oscuridad.

Lo que se hunde en la noche/ es la resonancia/ de aquello que el silencio sumerge/ lo que el silencio sumerge/ difunde en la luz/ lo que se hunde en la noche²⁸.

²⁵ Godard, J. L., *Histoire(s) du cinéma*, parte 4b “Los signos entre nosotros” (no figura en el poema-ensayo).

²⁶ Didi-Huberman, G., *Imágenes...*, *op. cit.*, p. 264.

²⁷ Godard, J. L., *Histoire(s) du cinéma*, parte 4a “El control del universo”, p. 156. Y más adelante: “a veces uno estaría tentado/ de desear que en Francia/ la actividad del espíritu/ volviera a ser/ pasible de cárcel/ eso devolvería/ un poco de seriedad/ a los espíritus libres”, p. 158.

²⁸ *Op. cit.*, p. 75.