

Desmontajes de la mirada: reflexiones a partir de *Adiós al lenguaje* y *El libro de imágenes*

★ ALEJANDRO NÚÑEZ-ALBERCA*



Durante sus últimos años de actividad como realizador, Jean-Luc Godard pareció retomar estéticas e indagaciones dejadas en suspenso casi veinte años atrás cuando filmaba los últimos capítulos de su monumental *Historia(s) del cine*. El resultado de esto no fue una continuación directa de aquello que lo inquietaba a mediados de los ochenta, sobre las virtualidades e historiografía del séptimo arte. Al contrario, representa un nuevo intento por adentrarse en las gramáticas aberrantes del audiovisual contemporáneo, incluso si para ello tiene que alejarse de las convenciones narrativas y estéticas más canónicas.

Si no existiera Godard, habría que inventarlo”, son las palabras iniciales de Miguel Martín Maestro (2015) cuando escribía alrededor de *Adiós al lenguaje* (*Adieu au langage*, 2014), en ese entonces, la más reciente película del realizador franco-suizo. La frase, en su momento, evocaba el merecido e inevitable lugar que Godard ostentaba en la historia del cine. Sin embargo, la cita puede valer tanto o más si se refiere a los códigos que rigen sus películas más vanguardistas: si estas no tuviesen lenguaje, o si este no fuese conocido, sería necesario inventarles uno. Como espectadores estamos habituados a lo contrario. Aunque de manera muy intuitiva o básica, sabemos de antemano qué buscar en un encuadre, cómo seguir una narrativa o inferir el tema de una película. Entonces, las imágenes son dóciles, se consumen sin mayor resistencia o esfuerzo. Los efectos de sentido asociados al montaje son por demás conocidos.

Muy distinta es la propuesta de los montajes no narrativos. El lenguaje necesario para su lectura es enigmático, esquivo, se nos objeta como signos de un discurso que demanda ser reensamblado, llamado a *ser*. A nivel formal, esto es lo que planteaban las dos últimas películas de Godard: *Adiós al lenguaje* y *El libro de imágenes* (*Le livre d'image*, 2018). No el consumo de las imágenes, sino su ejecución, su trabajo. La propuesta que le hace a su espectador es al mismo tiempo lúdica y analítica, con la certeza de que estamos ante aquello que Rancière (2010), años antes, había denominado *imágenes pensantes*, esto es, aquellas que mezclan y confrontan diferentes formas de representación.

Se puede, obviamente, empezar buscando las cosas más familiares en estos filmes a una narración. Es posible decir, por ejemplo, que en *Adiós al lenguaje* hay personajes, dos parejas, y que existe un conflicto: la relación extramatrimonial que se teje entre ellas, dispersa y camuflada por una estratégica repetición de secuencias. Se puede señalar, vagamente, la existencia de alguna semántica que agrupe de manera parcial lo que se dice y muestra,

las metáforas desprendidas a partir de la presencia insistente de animales, plantas, ríos y bosques, o los planos repetidos de la embarcación tocando puerto en algún lugar del Mediterráneo. Sobre *El libro de imágenes* ocurre lo mismo: sería posible, aunque arduo, enumerar los filmes que Godard recicla con sus significados originales y los nuevos, ofrecer una metáfora de las secuencias en trenes, del mismo modo que se puede identificar las partes de la película en las que Godard habla sobre la situación y representación del mundo árabe para vincularlo como ha hecho el crítico Daniel Molina (2019) con *Aquí y en otras partes* (*Ici et ailleurs*, 1976) — documental codirigido por Godard, Anne-Marie Miéville (con quien después contraería matrimonio) y Jean-Pierre Gorin en tiempos posteriores a la disolución del grupo Dziga Vertov.

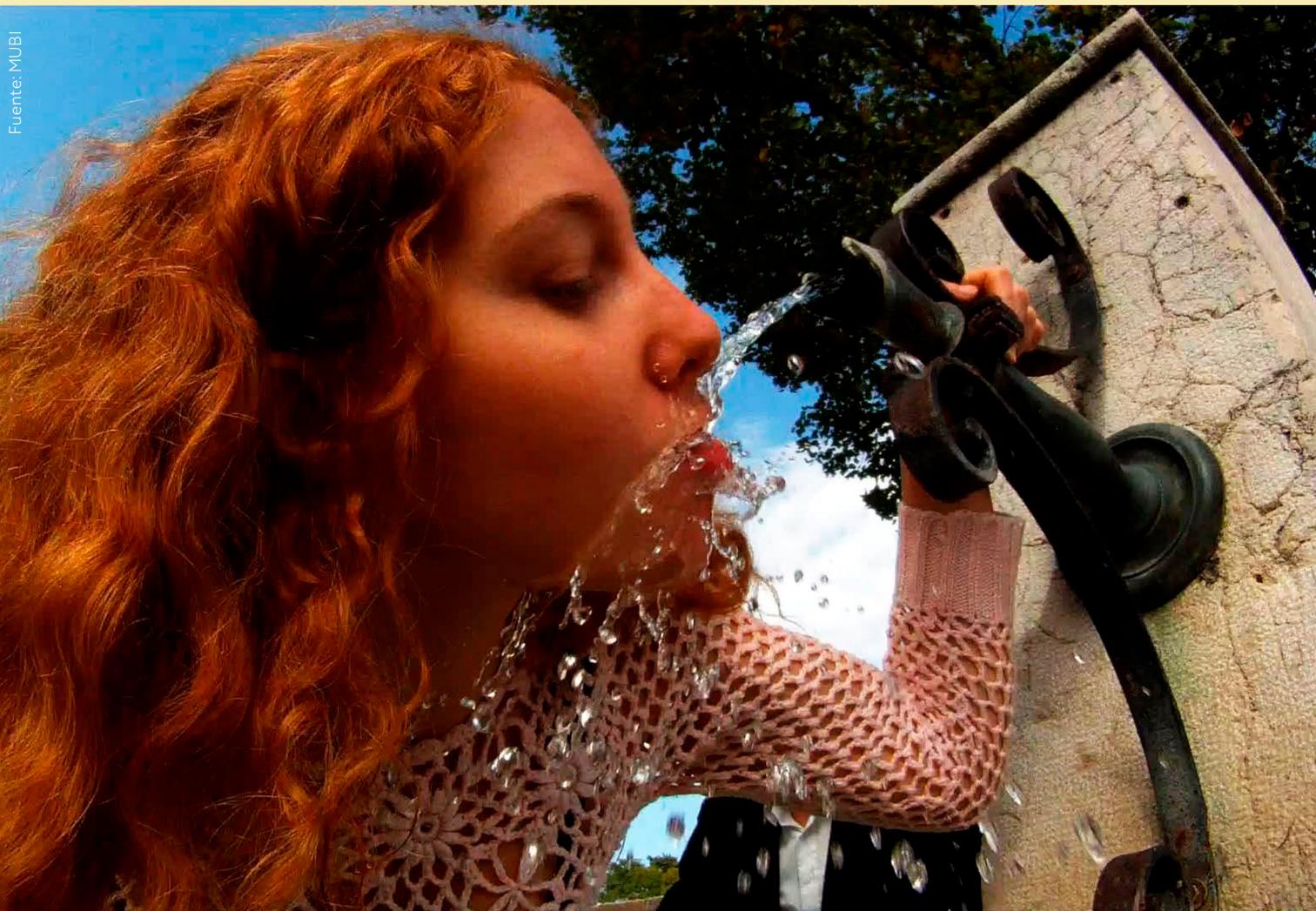
Sería una ruta conocida sobre un camino enigmático, buscar lo que ya se sabe o lo que se cree que está ahí. Sea como fuere, las películas últimas de la filmografía de Godard se rehúsan a una exégesis convencional, rechazan jugar bajo las normas de una sintaxis rígida y optan por sugerir en lugar de narrar. Los montajes poéticos reclaman, casi siempre, lenguajes propios y privados, contruidos *a posteriori* desde el radicalismo de sus imágenes, pero que le devuelven, por la misma razón, todas sus posibilidades creadoras. En palabras de Mitry (1986), refiriéndonos de nuevo a la idea de una imagen pensante, el tránsito de la contemplación a la intelección “trata menos de lo que [el filme] significa *en sí* que de lo que es significado *por él*, menos de lo que es que de lo que deviene, menos de lo que representa que de lo que deja entender” (p. 417).

Los signos entre nosotros

Existe una tendencia señalada por Bordwell (1995), entre diferentes críticos cinematográficos, que apunta a reducir la película a un discurso reflexivo sobre su propia naturaleza fílmica: decir que la película en cuestión

intenta expresar algo sobre su ontología, sobre el cine como objeto, sobre la representación o la ficción en general. Al respecto, la crítica bordwelliana se basa en que, con frecuencia, esto se toma como el inicio y el final de un análisis, facilismo que cancela o hace redundante toda lectura subsecuente sobre lo que se vio y escuchó. Aunque la validez de esto es innegable en los cánones del cine narrativo (de ficción o no), resulta más difícil de sostener en el terreno de las vanguardias, sobre todo, cuando el componente narrativo retrocede en favor de aquello que ha venido a llamarse el *estilo*, el andamiaje técnico-expresivo de la película (Bordwell et al., 2019).

A solas con el *collage* de colores saturados, sobreimpresiones, encuadres fragmentados y transiciones impredecibles, *Adiós al lenguaje* busca contar algo sobre esa misma condición. Sus imágenes continúan, por momentos, las tradiciones de una narrativa ecléctica presentando un espacio-tiempo concreto solo para torcerlo o para tener algo que romper. La presencia de los amantes, de la infidelidad, es recurrente en muchas otras obras godardianas, así como también lo son las citas y menciones de libros de estética y literatura, los intertítulos y las imágenes imperfectas, etcétera. Las coordenadas narrativas terminan ahí. Godard sitúa a sus personajes lo suficiente para luego quebrar ese orden. Es por eso que, entre las principales críticas realizadas en contra de la película luego de su estreno, no estaba la ausencia de una historia, sino la imposibilidad de captarla propiamente. La potencia del montaje adquiere, entonces, su centralidad y opera como esa pulsión magmática que aguarda debajo de la narrativa mostrando que las mismas fuerzas que ordenan el filme son capaces de dinamitarlo. Las convenciones cinematográficas que se ordenan en un plano se descomponen en el siguiente ofreciendo siempre una orga-



Fuente: MUJBI

nización transitoria y pasajera, en vías de establecerse como único modo de ser. Por ello, el apelativo de ensayo fílmico corresponde con justeza: es un montaje que se ensaya a sí mismo, que se fragmenta y se recompone esbozando algunas líneas de fuga, por las cuales interpreta su sintaxis y que está, como casi el resto de la filmografía de Godard, preocupado por los alcances del audiovisual.

En vida, el director de *Sin aliento* (*À bout de soufflé*, 1960) no estuvo ajeno a incorporar nuevas tecnologías en sus películas, lo cual es cierto tanto en sus largometrajes como en sus cortometrajes. Lo que se mantuvo constante era ese impulso por recomponer y buscar nuevos ordenamientos sintácticos, nuevos sentidos en

referencias ya conocidas en el cine. Piénsese, por ejemplo, en la distópica *Alphaville* (*Alphaville, une étrange aventure de Lemmy Caution*, 1965), deudora de un cine de ciencia ficción popular, pero que recoge las preocupaciones más íntimas de su autor. Este impulso, eventualmente, lo llevó por el terreno del *found footage* y a la monumental *Historia(s) del cine* (*Historie(s) du cinéma*, 1989-1999). La existencia de esta última se explica mejor como “una especie de máquina de imágenes generadoras de metáforas que, a su vez, conllevan la perspectiva de revivir las vibraciones de la historia” (Williams, 2008, p. 14), en donde los trucos de montaje y la voz motivaban una reflexión personal sobre los límites, misiones y fracasos del cine como arte del siglo XX. La creación, como praxis,

Foto:
Adiós al lenguaje

es inseparable del riesgo y, en este caso, claro está, el peligro reside en que esas imágenes que componen las *Historia(s)* sean “continuamente arrancadas de su contexto plástico y dramático original... [y comiencen a parecer] una serie de epifanías que no significan nada más que el esencial misterio de la creación cinematográfica” (Williams, 2008, p. 15).

El enciclopedismo de las *Historia(s)* está, por lo demás, ausente de *Adiós al lenguaje*, pero la película continúa, con igual lucidez, un discurso esbozado a partir de imágenes y no solo de palabras. La pobreza del lenguaje referida en el mismo metraje se compensa por la gramática aberrante donde reina lo plástico, el ritmo, las velocidades que ya habían motivado a cineastas como



Vertov o Eisenstein. La denuncia sobre la pobreza de la imagen cinematográfica ante la labor titánica de registrar la historia del siglo xx, tesis explayada en las *Historia(s)* del cine, es reemplazada por el impulso creador de nuevos sentidos del presente, bastante lejos de la transparencia reveladora de las tesis de Bazin. Solo que esta vez el interés traspasa las dimensiones netamente visuales del cine para alcanzar el cuerpo de su espectador. De ahí se explica el interés por filmar en 3D y ensayar algunas de sus potencias expresivas, incluso sin pretender algún tipo de novedad. Para Utterson (2016), Godard sitúa al cine “simultáneamente en el punto de desaparición existencial y su posible renacimiento o reinvención concomitante, con las tecnologías y la estética de las imágenes en 3D, un medio para reformular el cine, tanto literal como metafóricamente” (p. 2). El gesto (porque se trata principalmente de eso) señala, en otro contexto, la crisis de un cierto sistema de representación (Elsaesser & Hagener, 2015), ya sea por haber agotado sus posibilidades o no haberlas buscado realmente jamás. No basta con el goce estético del ojo o la intriga de la mente: es necesario sacudir el cuerpo, el nuevo bastión que las tecnologías ponen en la mira.

Foto:
El libro de imágenes

La visualidad, como tantos otros lenguajes, debe cambiar de amo: la mirada, social y políticamente constituida (Mitchell, 2015), ejercida en esa soledad aparente de la sala de cine, debe revelarse contra su propia educación. Es un gesto que demanda repetirse incesantemente, pues, en el terreno conflictivo de las visualidades sociales, quien no avanza es obligado a retroceder. Quizá por eso Godard opta por la repetición como temática sutil: varias parejas, varias escenas en la cocina, varias más en la sala o en el baño y, claro está, dos encuadres que se cruzan... dos veces.

Godard no pretende retomar la vieja polémica de la muerte del cine, sino utilizar nuevas tecnologías para interpelar formas canónicas de visualidad y narratividad. Es por ello que muestra la palabra 3D en 3D, sobreimpuesta a la pantalla que permanece en segunda dimensión y que porta el intertítulo 2D. Del mismo modo, como ha señalado Utterson (2016), la presencia de metrajes reciclados, muchos de ellos filmados originalmente en 2D, son transformados al 3D por la cámara de *Adiós al lenguaje*: fragmentos de *Los niños terribles* (*Les Enfants*

terribles, 1950), de Jean-Pierre Melville, o *Solo los ángeles tienen alas* (*Only Angels Have Wings*, 1939), de Howard Hawks, son partícipes de esta nueva tecnología, del mismo modo que lo pueden ser un desfile nazi o un fragmento saturado del *Tour de France*. Así, “el contexto específico del cine 3D anima al espectador a ver aspectos ocultos, olvidados o latentes de profundidad y dimensionalidad en fuentes de archivo principalmente 2D, imágenes en movimiento que asumen nueva vida en un visionado desfamiliarizado” (Utterson, 2016, p. 8). El montaje de Godard reintelectualiza imágenes que parecían haber agotado su sentido exhibiendo nuevamente su potencia asociacional.

Estética y política de la imagen

Una estrategia distinta está en *El libro de imágenes*, montado casi totalmente a partir de metraje encontrado. Similar al movimiento rectilíneo de una locomotora, con igual potencia y seguridad, Godard recorre diversos pasajes del siglo xx a partir del vistazo fugaz de sus imágenes. Su voz, avejentada y cansada, ordena aquello que la intuición del espectador no

logra componer. La plasticidad y tactilidad de la imagen no viene de los trucajes del 3D, sino de la saturación, del contraste, de la recolorización, de la sobrexposición que nace de una intervención que recupera el cine como objeto.

Llamarla, como ha hecho el crítico Richard Brody (2019), “una suerte de epílogo o secuela a *Historia(s) de cine*” (párr. 2), da cuenta de las estrategias mostrativas de la película, incluso de su estética, si bien el objeto de su discurso varía con respecto a finales de los ochenta. Más allá de recuperar el carácter artesanal del cine, la película emplea una retórica crítica en torno a la modernidad. Los insertos de trenes, provenientes de ambas alas del audiovisual (ficción y no ficción), yuxtapuestos a imágenes de trenes en campos de exterminio, dan cuenta de una historia que habla tanto

del progreso técnico como de sus peligros, en especial, la industrialización del homicidio. Operan como signos de una modernidad fallida que alumbra, primeramente, aquello que mejor se ajusta a su relato. Del mismo modo, el montaje de Godard no pierde de vista tampoco las vinculaciones entre la violencia y el Gobierno: abundan las imágenes de ejecuciones, maltratos, guerras, revoluciones y cementerios, junto a insertos distorsionados de soldados, dictadores, miembros de la nobleza, revolucionarios y agentes de la ley.

Tras mostrar las diferentes facetas del fracaso occidental, la mira de Godard se dirige a esa “región central” que contempla, hay que decirlo, con límites más o menos difusos, el apelativo de “mundo árabe”. El intertítulo “Bajo la mirada de Occidente” no expresa solo un punto de control: es un desdén

hacia aquello que la mirada históricamente mantiene en la periferia, aquello que somete a través de la violencia de la representación (otra frase demoledora de la película). Godard busca en la imagen lo que las palabras no pueden darle, una visualidad que lo aleje de los regímenes escópicos eurocéntricos. Sin embargo, su apuesta no está libre de tropiezos o, por lo menos, de matizaciones pertinentes. La misma mirada occidental que critica la película se traslapa a su discurso de otras maneras al ver en lo no-occidental los síntomas de formas de vida ya perdidas, lejanas o enigmáticas. La descripción del mundo árabe corre el riesgo de simplificarse hasta perder toda referencialidad. Lo mismo se puede decir de la apuesta de Godard por los vencidos y los pobres, otra frase que aparece en la primera mitad de la película y que resuena con una moral redentora, cuyas

Foto:
Adiós al lenguaje



raíces culturales están todavía del lado de Occidente: la apuesta del más débil sobre el fuerte, del vencido sobre el vencedor, de David contra Goliat. *El libro de imágenes* no revela un mundo árabe que estaría ignorado por la historia del cine, sino que lo inventa y moldea de acuerdo a las necesidades expresivas de su discurso.

Dicho de otro modo:

Contra la ilusión de la transparencia y de la positividad del mundo, el cine despliega la treta del camino desviado, de lo hueco, de lo negativo. ... La lógica del cine es enteramente delirante: quisiera, quiere, que el mundo y sus gestos lleguen solamente en el movimiento de la película, esa prueba singular del espectador, esa epifanía. ... Sin embargo, como todo arte que participa de la descripción, el cine se desgasta haciendo creer que mira el mundo, cuando en realidad es un rincón del mundo que (nos) mira. No mirada sobre el mundo, sino mundo como mirada. (Comolli, 2002, p. 60)

Pareciera que Godard no puede desmontar la ideología de la cámara sin reemplazarla por otra, no puede cambiar de mirada sin inventar otra que tome su posición, dejando la transparencia de las imágenes en un horizonte utópico que la puesta en discurso niega constantemente. No obstante, sería impropio acusar a Godard de no conocer los límites ni las condiciones de su arte. La búsqueda de un lenguaje de las imágenes similar a la utopía de la lengua, de la transparencia, es un sinsentido, razón por la cual el discurso ha de moverse por otros ámbitos. En *El libro de imágenes*, pese a la aparente radicalidad plástica y formal de su propuesta, juega bajo las reglas de una enunciación argumental, donde las palabras, en lugar de quedar fuera, fijan y modifican el sentido del encuadre de manera similar a como Barthes (1974), desde la semiología, había considerado que operaban. Son las claves de lectura de un discurso que atraviesa la historia y política del séptimo arte en su tránsito hacia un nuevo siglo, hacia nuevas visualidades y compromisos éticos.

Es ese sentido, el discurso de Godard en los momentos finales del metraje dan cuenta de esa incertidumbre y preocupación por el futuro de las imágenes y de los objetos que son representados por ellas. Se pronuncia con una voz ronca y cascada, acompañada por una pantalla que ha pasado del eclecticismo plástico a la más absoluta oscuridad. La superposición del sonido nos engloba, el rebote de la voz gana en presencia y volumen como signo de algo inminente, mientras Godard, avejentado y tosiendo, insiste en la ardiente esperanza que no ha de apagarse jamás. Las imágenes finales provienen de la película *El placer* (*Le Plaisir*, 1952), de Max Ophüls, que muestran al personaje de Claude Dauphin, un viejo que pretende ser joven y que baila en un salón lleno de gente hasta desplomarse, antes de que la pantalla corte a negro.

Mostrar el ver

En *The Language of Images*, Dondero (2020) inquiriere por la posibilidad de que toda lectura ideal de la imagen pueda alejarse de las lecturas concretas que se realizan de esta. No tenemos dudas de que, por sus propias características formales y enunciativas, la imagen audiovisual sea capaz de anticipar un *simulacro de lectura ideal*; sin embargo, siguiendo a la autora, las posibilidades de desviarse siguen estando a la mano. La libertad del espectador se halla justamente en ese intersticio que lo aleja del simulacro, que le recuerda sus posibilidades hermenéuticas. El montaje discontinuo, el *found footage* como dispositivo retórico, ya sea que acentúe la plasticidad de la imagen, sus virtualidades intelectuales o una mezcla de ambas cosas (Bordwell et al., 2019), motiva esta posibilidad.

Adiós al lenguaje y El libro de imágenes no piden necesariamente cómplices, pero sí reclaman un espectador que esté dispuesto a querer responder a los discursos esbozados por ellas. Solo entonces, la lectura de la imagen halla sus condiciones de posibilidad y lo hace con un

movimiento radical, oblicuo y opaco. Las formas tradicionales de exégesis audiovisual quedan inoperantes y su control sobre la mirada del espectador puede empezar a ser cuestionado. Para lograrlo, las imágenes deben encarnar posturas radicales de visualidad, entre lo abstracto y lo perturbador. En palabras de Godard: "Hablar con un loco es un privilegio inestimable"¹. ◻

Referencias

- Barthes, R. (1974). Retórica de la imagen. En *La semiología* (pp. 127-140). Tiempo Contemporáneo.
- Bordwell, D. (1995). *El significado del filme: inferencia y retórica en la interpretación cinematográfica*. Paidós.
- Bordwell, D., Thompson, K., & Smith, J. (2019). *Film art. An introduction*. McGraw-Hill.
- Brody, R. (2019). "The Image Book," reviewed: Jean-Luc Godard confronts cinema's depiction of the arab world. *The New Yorker*.
- Comolli, J.-L. (2002). *Filmar para ver. Escritos de teoría y crítica de cine*. Ediciones Simurg; Cátedra la Ferla.
- Dondero, M. G. (2020). *The language of images. The forms and the forces*. Springer.
- Elsaesser, T., & Hagener, M. (2015). *Film theory. An introduction through the senses*. Routledge.
- Maestro, M. M. (2015, 5 de enero). Adiós al lenguaje (2014), Jean-Luc Godard. *Culturamas*. <https://www.culturamas.es/2015/01/05/adios-al-lenguaje-2014-de-jean-luc-godard/>
- Mitchell, W. J. T. (2015). *La ciencia de la imagen: iconología, cultura visual y estética de los medios*. Akal.
- Mitry, J. (1986). *Estética y psicología del cine. 1. Las estructuras*. Siglo XXI Editores.
- Rancière, J. (2010). *El espectador emancipado*. Manantial.
- Utterson, A. (2016). Goodbye to cinema? Jean-Luc Godard's *Adieu au langage* (2014) as 3D images at the edge of history. *Studies in French Cinema*, 19(1), 69-84. <https://doi.org/10.1080/14715880.2016.1242045>
- Williams, J. (2008). Historie(s) du cinéma. *Film Quarterly*, 61(3), 10-16. <http://www.jstor.org/stable/10.1525/fq.2008.61.3.10>

¹ La frase aparece en *El libro de imágenes* casi al mismo tiempo que un plano del libro *Images en parole*, escrito por la cineasta suiza y viuda de Godard, Anne-Marie Miéville. Por la posición que ocupa en el metraje, la secuencia se lee como una suerte de dedicatoria. Por lo demás, ignora si la frase es una cita directa del libro de Miéville.