



CINE

VENTANA indiscreta



JEAN-LUC GODARD

índice

Presentación	3
Godard: pistas para un itinerario creativo <i>in-sólito</i> <i>Isaac León Frías</i>	4
<i>Sin aliento:</i> el paso de la modernidad <i>Rodrigo Bedoya Forno</i>	15
De Nana a Dusty Cole: la prostitución según Godard y Milligan <i>José Carlos Cabrejo</i>	24
Lo clásico es moderno: los géneros en tres películas de Godard <i>Alberto Ríos</i>	32
El fin del amor en <i>El desprecio de Godard</i> <i>Sha Sha Gutiérrez Nahui</i>	40
Dziga Vertov en Godard: teoría y praxis del cine-ojo y el cine-mano <i>Manuel Casavilca</i>	46
Godard: la maligna simpatía por los Stones <i>Rogelio Llanos Q.</i>	54
Tiempos bárbaros. Una conversación entre <i>Alphaville</i> y <i>Yo te saludo, María</i> <i>Samuel Lagunas Cerda y Daniele Cargnelutti</i>	64
Desmontajes de la mirada: reflexiones a partir de <i>Adiós al lenguaje</i> y <i>El libro de imágenes</i> <i>Alejandro Núñez-Alberca</i>	72



Foto de portada: Jean-Luc Godard
Fuente: *The Guardian*

VENTANA INDISCRETA N.º 29
Revista de la Facultad de Comunicación

© Universidad de Lima / Fondo Editorial
Av. Javier Prado Este 4600, Lima 33, Perú
Teléfono 437-6767, anexo 30131
Primer semestre del 2023

CONSEJO EDITORIAL
Ricardo Bedoya, Desiderio Blanco †,
José Carlos Cabrejo, Giancarlo Carbone,
Isaac León Frías y Javier Protzel

DIRECCIÓN Y EDICIÓN
José Carlos Cabrejo

COLABORACIÓN EDITORIAL
Gustavo Vegas Aguinaga

COLABORAN EN ESTE NÚMERO
Rodrigo Bedoya Forno, Daniele Cargnelutti,
Manuel Casavilca, Sha Sha Gutiérrez Nahui,
Samuel Lagunas Cerda, Rogelio Llanos Q.,
Alejandro Núñez Alberca y Alberto Ríos

DISEÑO
César Carrión y Rocío Villacorta

CORRESPONDENCIA
ventanaimpresa@ulima.edu.pe

Los trabajos firmados son de responsabilidad de los autores. Queda prohibida la reproducción total o parcial de esta revista, por cualquier medio, sin permiso expreso del Fondo Editorial. Esta revista se publica con fines absolutamente educativos.

DIRECCIÓN EN INTERNET
ventanaindiscreta.ulima.edu.pe

SÍGUENOS EN TWITTER
@revventanaind

BÚSCANOS EN FACEBOOK:
www.facebook.com/revistaventanaindiscreta/

ENCUÉNTRANOS EN INSTAGRAM
ventana_indiscreta

SÍGUENOS EN LETTERBOXD
https://letterboxd.com/ventanaind/

ISSN 2523-6245

Hecho el depósito legal en la Biblioteca Nacional del Perú n.º 2020-08607

Presentación

Jean-Luc Godard marcó un antes y un después. La irrupción de *Sin aliento* a inicios de la década de los sesenta significó una alteración de las formas convencionales de hacer las películas. Su rebeldía y su disconformidad son un sello que marcarían su obra hasta el final.

A partir de su paso como crítico en la revista *Cahiers du cinéma* y junto a figuras como François Truffaut, Éric Rohmer, Jacques Rivette o Claude Chabrol, formó parte de lo que se conocería como la *nouvelle vague*. Godard vivió un periodo prolífico de producción, en el cual escribió y dirigió filmes como *Vivir su vida*, *Banda aparte*, *Pierrot el loco*, *Alphaville*, *Masculino*, *Femenino* o *El desprecio*.

Del mismo modo, es importante recordar a quienes trabajaron de manera recurrente con él por aquellos tiempos: el actor Jean-Paul Belmondo, el director de fotografía Raoul Coutard y compositores como Georges Delerue o Michel Legrand. Su relación profesional y sentimental con Anna Karina es trascendental. Ella fue actriz, musa y rostro de numerosas películas de Godard en los años sesenta.

Fue influenciado por directores como Howard Hawks, Alfred Hitchcock, Nicholas Ray o John Ford, pero a la vez subvirtió géneros como el musical, la ciencia ficción y el *film noir*. Mayo del 68 fue estado de paso en la búsqueda de Godard de un cine militante que se aprecia en su trabajo con el colectivo Dziga Vertov. Pero más allá del aire de aquellos tiempos, su obra se siente más presente que nunca por su marca en directores contemporáneos como Martin Scorsese, Wong Kar-wai, Jim Jarmusch, Leos Carax o Quentin Tarantino, quien llamó *A Band Apart* a su primera productora.

El fallecimiento de Jean-Luc Godard el año pasado nos conduce también a una memoria reciente. El director, hasta en sus últimos tiempos de vida, logró crear películas desafiantes en su montaje, por su forma discontinua e intertextual de meditar sobre el cine y el mundo que vivimos. *Historia(s) del cine* o *El libro de imágenes* son solo una muestra de ello. La presente edición de la revista *Ventana Indiscreta* está dedicada a su obra, a un conjunto de películas que aún tiene mucho qué decirnos a pesar de los múltiples estudios y recorridos del que ha sido objeto. En nuestro siguiente número se incluirá, en algunas páginas, una segunda parte de este especial.

Godard:

ITINERARIO CRE

AMANECE ★



pistas para un RELATIVO *IN-SÓLITO*

A través de una obra que abarcó más de seis décadas y diversas propuestas cinematográficas, Jean-Luc Godard logró convertirse en un autor influyente que marcó una época en la historia del cine. Acá un detallado y extenso repaso por sus diversas etapas como artista, así como por sus colaboradores, aspiraciones y métodos.

★ ISAAC LEÓN FRÍAS

Llegó la hora, tras el fin de su vida, de hacer una evaluación definitiva de la obra de Godard? Seguramente, no, pues para eso se requiere una mayor distancia temporal. Sin embargo, el recorrido de casi setenta años en los que siempre dio de qué hablar, para bien o para mal, permite establecer algunos puntos nodales. Algunas pistas que nos permitan aproximarnos a un universo filmico sin precedentes ni epígonos en la historia del cine. El itinerario, hay que decirlo, no empezó estrictamente hablando con su primer largometraje ni con sus cortos previos, sino con su actividad en la revista *Cahiers du cinéma*. Y, probablemente, no haya terminado con su fallecimiento, pues tal vez nadie mejor que Godard haya dado cuenta de la inconclusión de las obras filmicas vistas individualmente o en conjunto. No porque no culminara, a la manera de Welles, los procesos de rodaje y posproducción, sino porque la entraña misma de los filmes de Godard estaba abocada a un cierto inacabamiento narrativo o diegético. Eso porque se propuso una carrera de cineasta abierta permanentemente a los tanteos, a las búsquedas, a los cambios, y en la que no solo se filtró —y cómo— el aire de los tiempos, sino también las formas en que Godard asumió comprometerse con la evolución de la materia audiovisual sin olvidar esa línea genealógica que nunca descuidó, pero que se hizo patente de modo concluyente en *Historia(s) del cine (Histoire(s) du cinéma*, 1998).

La irrupción de *Sin aliento* y el inacabamiento narrativo

Sin aliento (*À bout de souffle*, 1960) no es el título más “radical” de los primeros tiempos de la nueva ola y, visto ahora, puede parecer casi un relato en el límite de la tradición clásica, si no fuese por sus saltos y discontinuidades narrativas. Pero la línea argumental, de clara filiación en la veta del *film noir*, se mantiene incólume en el seguimiento del robo y asesinato cometidos por Michel Poiccard (Jean-Paul Belmondo) y el romance con traición final que sostiene con la vendedora americana de diarios que interpreta Jean Seberg. Lo

que atrapa fácilmente en la primera incursión de Godard en el largometraje es el dinamismo, la desventoladura, la amoralidad y el peculiar sentido del humor que se muestran en primer término, mientras que las notas graves se ocultan o se morigeran. Este contrapunto entre la ligereza y la gravedad va a permanecer hasta *Pierrot el loco* (*Pierrot le Fou*, 1965), aunque no de la misma manera. La ligereza predomina en *Una mujer es una mujer* (*Une femme est une femme*, 1961), *Los carabineros* (*Les Carabiniers*, 1963), *Banda aparte* (*Bande à part*, 1964), *Alphaville* (*Alphaville, une étrange aventure de Lemmy Caution*, 1965) y *Pierrot*. Las notas graves son más considerables en *El soldadito* (*Le Petit Soldat*, 1963), *Vivir su vida* (*Vivre sa vie*, 1962), *El desprecio* (*Le Mépris*, 1963) y *Una mujer casada* (*Une femme mariée*, 1964).

Con todo, el estreno de *Sin aliento* fue en su momento muy polémico, con entusiasmos a su favor y diatribas en contra que aluden con frecuencia a los supuestos errores o fallos “técnicos”. Supuestos errores que se convierten para algunos en un muestrario de un realizador incompetente, sin calibrar el sentido de esas alteraciones a las normas en las primeras películas de Godard. Las filias y las fobias van a acompañar la carrera de Godard más que la de otros realizadores polémicos.

¿Dónde y cuándo empezó el inacabamiento narrativo? Sabemos que el metraje filmado por Godard en *Sin aliento* superó ampliamente la previsión del tiempo

Foto:
Sin aliento



Fuente: IMDb



Foto:
Una mujer es una mujer

concebido para la película, tal como lo señala Colin MacCabe (2005, p. 141), pero no es que los cortes produjeran arbitrariamente los *jump cuts*. La modalidad de *jump cuts* (rupturas de eje o saltos bruscos de la continuidad espacial) no fue un invento de Godard, pero en su primera película adquiere una importancia que antes no había sido calibrada de la misma manera. Sin embargo, no es que siempre se mantuviera ese procedimiento, pues el montaje de sus películas varió de una a otra y el dinamismo y la profusión de *jump cuts*, propios de *Sin aliento*, solo se repite en *Pierrot el loco*. En las otras películas de los años sesenta, el *jump cut* funciona de otra manera, a través de elipsis al interior de las escenas (en *Una mujer casada*, por ejemplo) o en el paso de una escena a otra, como ocurre con el diseño episódico de *Los carabineros* o de *Vivir su vida*.

De cualquier modo, no son solo los saltos o hiatos narrativos los que apuntan al inacabamiento, sino que la propia construcción abona a su inconclusión y no precisamente porque las películas tengan un final abierto, que no lo tienen, pues hay una clausura de los relatos, habitualmente, con muertes finales (*Sin aliento*, *Vivir su vida*, *El desprecio*, *Pierrot el loco*, etcétera) o con señales de cierre. El inacabamiento se revela en eso que podemos llamar filmes fraccionados o fragmentados: por el modo peculiar de encadenar los planos al interior de las escenas y de hacerlo con

la sucesión de las mismas escenas; por la incorporación creciente de textos, fotografías, pinturas que “interrumpen” la circulación “normal” de la acción o el flujo diegético; por esos marcadores de separación que pueden ser los “cuadros” en que se divide *Vivir su vida* o los textos verbales del narrador (o narradores) en *Pierrot el loco*; y por los mismos hiatos o vacíos que forman parte constitutiva de esas películas.

Godard, Belmondo y Anna Karina: los primeros años

Fiel a los orígenes de la nueva ola, Godard prefirió actores jóvenes y poco conocidos. A la danesa Anna Karina la convirtió en la protagonista de siete de sus películas, además de su mujer hasta 1966. Si bien Karina fue una creación de Godard, también ella contribuyó con sus propios recursos, los que hizo evidentes en *Una mujer es una mujer*, *Vivir su vida*, *Banda aparte* o *Pierrot el loco*. Jean-Paul Belmondo no era un recién llegado cuando asumió el rol de Michel Poiccard en *Sin aliento*, pero no cabe duda de que fue el protagónico del primer filme de Godard el que lo convierte en una figura expectante del cine francés. Los lauros no aumentaron



Fuente: IMDb

mucho para Belmondo en *Una mujer es una mujer*, pero el regreso al universo de Godard con *Pierrot el loco* le permitió no solo la mejor de sus participaciones en una cinta del cineasta franco-suizo, sino el diseño de uno de los personajes más icónicos del cine francés de todos los tiempos. Por cierto, en 1965, cuando filma *Pierrot el loco*, luego de cuatro años fuera del universo de Godard, Belmondo era una de las primeras cartas de la industria francesa a la que había accedido desde los predios del cine de autor. Antes de *Sin aliento* (o muy poco después) había trabajado bajo las órdenes de Marcel Carné en *Los tramposos* (*Les Tricheurs*, 1958); en el corto de Godard, *Charlotte et son Jules*; en *Moderato cantábile* (1960), de Peter Brook; *Dos mujeres* (*La ciociara*, 1960), de Vittorio De Sica; *Un cura* (*Leon Morin, Prêtre*, 1961) y *El guardaespaldas* (*L'Ainé des Ferchaux*, 1963), ambas de Jean-Pierre Melville. Pero vienen enseguida los sucesos de *Cartouche* (Philippe de Broca, 1962), *Un mono en invierno* (*Un singe en hiver*, Henri Verneuil, 1962), *El hombre de Río* (*L'Homme de Rio*, Phillippe de Broca, 1964) y *Cien mil dólares al sol* (*Cent Mille Dollars au soleil*, Henri Verneuil, 1964), en los que Belmondo se convierte en uno de los nombres más internacionales de la cinematografía francesa. Todo lo cual, por cierto, no le quita un ápice de la fisonomía godardiana que despliega en *Pierrot el loco*, en el que incorpora los lados acrobáticos de sus películas de aventuras o criminales, no obstante, integrados de manera natural

Foto:
Pierrot
el loco

en los cauces del relato que enhebra el décimo largo de Godard.

Mencioné antes la palabra *participación* y quisiera volver sobre ella para señalar un atributo propio de la estética godardiana en el rubro de la dirección de actores. Es verdad que la denominación de *participación* o *intervención actoral*, en vez de *interpretación*, les cabe a muchos filmes de la nueva ola o de los nuevos cines en general, incluidos los de años recientes. El minimalismo interpretativo tiene mucho de eso, pero alcanza un matiz propio en las películas de Godard, tanto las de los años sesenta como las que dirigió después de las experiencias con el grupo Dziga Vertov, hasta llegar casi a la extenuación en sus últimas películas, donde esa nota está casi llevada al grado mínimo de aplicación, casi a su borrado. La *participación actoral* godardiana se enmarca entre la dejadez y la laxitud corporal, gestual y verbal (Eddie Constantine, en el corto *La pereza* [*La Paresse*, 1962], llevó al extremo ese atributo interpretativo en los primeros años sesenta¹), y el lado *performático* en el que se combinan espontaneidad, soltura, desparpajo. Como contraste o como integración en un solo rol, se genera allí esa impresión un tanto desafinada o crujiente que permite identificar desempeños de los actores en los filmes del autor. Anna Karina es un buen ejemplo de ello. Véase su rostro en los planos de duración relativamente prolongada en los que Godard deja libre a la actriz para hacer algún mohín o alguna reacción imprevista.

¹ En el largo *Los siete pecados capitales* (*Les Sept Péchés capitaux*, 1962), a cargo de siete directores que se van haciendo cargo por separado de los respectivos pecados.

La dimensión política creciente hasta *La Chinoise* y *Week-end*

A partir de *Pierrot el loco*, las referencias a la guerra de intervención norteamericana en Vietnam, al imperialismo norteamericano y a otras circunstancias de la situación política internacional se van haciendo recurrentes. Con *Pierrot* se adelanta el cierre del lado "americano" de las cintas de Godard, como si esa herencia hubiese sido ya procesada, y se abre a una línea de expresión desgajada de cualquier componente de género, por más reelaborado que pudiese estar. Ese pie en el clasicismo que Godard aún mantenía va siendo sustituido por un abordaje distinto, aunque *Made in USA* (1966) sea el título que marca propiamente la clausura del reprocesamiento de los géneros norteamericanos que el autor venía pergeñando desde *Sin aliento*.

Asimismo, el lado juguetón que se exhibió hasta *Pierrot*, sin menoscabo de las aristas trágicas y nihilistas, se ve atenuado en *Masculino, Femenino* (*Masculin Féminin*, 1966), *Made in USA*, *Dos o tres cosas que yo sé de ella* (*2 ou 3 choses que je sais d'elle*, 1967). Hasta que se llega a *La Chinoise* (1967) y *Week-end* (1967), que son ya relatos en los que la dimensión política se acentúa, de manera más ostensible en la primera y más metafórica en *Week-end*. Sin embargo, esa vena "traviesa" de Godard que no había sido anulada

en sus tres películas previas, tampoco lo fue en *La Chinoise* y en *Week-end*, en que las aristas burlescas y casi paródicas están presentes. Vistas "literalmente", *La Chinoise* puede entenderse como una exaltación del libro rojo y de la prédica maoísta en un grupo de militantes parisinos de buena familia; mientras que *Week-end*, como el retrato de la destrucción al que se van sometiendo las víctimas de un prolongado embotellamiento en la autopista cercana a París. Que es, a su modo, una variante al aire libre del encierro destructor de *El ángel exterminador* (1962), de Buñuel. Empero, no faltan, ni en una ni en la otra, los filis risibles: en una, ligados a la disciplina fanática con que se ejerce el aprendizaje revolucionario, y, en la otra, a las incidencias singulares e insólitas que van ocurriendo en la obligada congestión vehicular.

La radicalización de Godard y el grupo Dziga Vertov

No es tan común apreciar el cambio de rumbo en la obra de directores de cine debido a los procesos políticos. El de Godard es uno de los casos más notorios.

Foto:
La Chinoise



Fuente: FilmAffinity

A despecho del derechismo que se les atribuyó a los integrantes de la *Rive Droite* de la nueva ola (más que derechismo lo que había era una posición entre liberal y anárquica), Godard se fue inclinando más que ningún otro a posiciones radicales de izquierda. Lo hizo desde *Pierrot el loco*, pero eso se acentuó en *La Chinoise* y, luego, se extremó en la formación del grupo Dziga Vertov. En este proceso de cambio, concurren varios factores contextuales: las guerras en el sudeste asiático (primero, la de Indochina, la antigua colonia francesa; luego, la de Vietnam) y en Argelia, el debilitamiento de la cuarta república francesa que se había iniciado después de la segunda guerra, y los movimientos de protesta que culminan en el levantamiento de mayo de 1968, que para Godard y el mundo del cine estuvieron precedidos por la destitución de Henri Langlois como director de la Cinémathèque. También la radicalización ideológica que se manifiesta en la intelectualidad y la juventud universitaria parisinas, y que se expresa en la evolución del pensamiento de Jean-Paul Sartre y en los postulados “científicos” del materialismo dialéctico de Louis Althusser, así como en el giro al maoísmo que, de manera inesperada en un país de la Europa tradicional, abrazó una parte del medio ilustrado francés.

Godard pasó, entonces, por un proceso de “conversión”, según el cual, el trabajo de creación fílmica era un trabajo compartido y la realización, una tarea militante. Es decir, se produce allí un corte, una ruptura con el Godard previo, aun cuando permanecen ciertos signos distintivos de la estética godardiana en el tratamiento de la imagen y en las conexiones del montaje, fundamentales en la obra de Godard, a diferencia de sus colegas provenientes de *Cahiers du cinéma*, para quienes el montaje no tenía el mismo grado de incidencia en la creación fílmica. De cualquier modo, se produce un cambio radical que no experimenta ninguno de sus colegas de la nueva ola. En tal sentido, una vez más, Godard fue extremo en sus formulaciones, antes estéticas y ahora político-estéticas.

El cine político de Godard no tuvo casi punto de comparación con ningún otro, porque se formuló desde postulados ajenos al de la utilidad o servicio. Se concibió, en principio, como una formalización distinta de aquellas en las que predominaban, sin más, las consignas, los puños en alto o *El Libro Rojo* de Mao Tse Tung en las manos o exhibiéndose todo el tiempo. Esa producción hizo que la dimensión política pasara por el filtro de una elaboración estética de ruptura y vanguardista. Ese es el concepto que rigió: despojar a las películas, o a las propuestas audiovisuales, de los cánones que rigen los filmes, inclusive de los que antes había hecho Godard. Era una propuesta de un cine materialista inspirado, en parte, en la teorización brechtiana del drama (del teatro épico), así como en el concepto de deconstrucción², en ese entonces, defendido por los redactores de publicaciones como *Cahiers du cinéma* (en su etapa más radicalizada a la manera de Godard) y *Cinétiq*, asociada al grupo Tel Quel.

² Simplificando un poco, se entiende la deconstrucción fílmica como la puesta en evidencia de los mecanismos de la ilusión que suelen activar no solo las historias narradas, sino los procedimientos y usos del lenguaje cinematográfico tradicional, lo que Noël Burch llamó el modo de representación institucional.



Fuente: iMDB

Para nada didácticos ni aleccionadores, los filmes del grupo Dziga Vertov rechazaron la autoría individual (aunque, por cierto, no pudieron evitar las marcas godardianas) y se escudaron en el trabajo de equipo que, no obstante, tuvo dos figuras muy notorias, además de Godard, que fueron las de Jean-Pierre Gorin y Jean-Henri Roger, los teóricos maoístas del grupo que pugnaron por hacer más presentes los signos revolucionarios. Era una apuesta a favor de una comunicación distinta con un público que, desde un inicio, se mostró como escaso y, más



bien, próximo a sectores estudiantiles e intelectuales, y no a los segmentos obreros y proletarios, para quienes los filmes del grupo Dziga Vertov resultaban áridos e incomprensibles. En esa apuesta teórica, desempeñó un rol muy importante la búsqueda de la asincronía entre la imagen y el sonido al intentar potenciar este último destacando su autonomía, su desconexión directa con la imagen, así como las discontinuidades del montaje. Esta es una propuesta que ya tenía antecedentes en la obra godardiana y que tendrá una continuación a partir de *Salve*

Foto: *Salve quien pueda, la vida*

quien pueda, la vida (*Salve qui peut (la vie)*, 1980), que pone en evidencia, por ejemplo, el artificio de la música extradiegética.

La vuelta a la ficción de autor con *Todo va bien*

Todo va bien (*Tout va bien*, 1972) es una suerte de sacudón en el periodo maoísta de Godard. No es la única película con actores conocidos hecha junto con Jean-Pierre Gorin, pues allí están *Le Gai Savoir* (1969), con Juliet Berto y Jean-Pierre Leaud, y *Le Vent d'est* (1970), con Gian Maria Volonté, Anne Wiazemsky, Glauber Rocha y Marco Ferreri, entre otros. Pero estas dos son totalmente ajenas a la figuración interpretativa, más aún *Le Vent d'est*, donde esos actores se limitan a hacer breves apariciones.



En *Todo va bien*, filmada en el interior de una fábrica, Yves Montand, Jane Fonda y Vittorio Caprioli, como director de la fábrica, poseen un desempeño cercano al de las películas finales del Godard premaoísta y no pueden desprenderse del aura estelar en el que los había situado su experiencia y su imagen filmicas. Y, además, por más política y clasista que quiera ser, en *Todo va bien* la propuesta estética adquiere un mayor grado de articulación y de capacidad de comunicación. Es, comparativamente, menos árida, fría o distante que cualquier otro de los emprendimientos del grupo Dziga Vertov y tuvo una difusión internacional que, por limitada que fuese, permitió que ese filme resultara finalmente el más conocido de la etapa militante de Godard.

En el curso de esta etapa en que Godard estuvo apartado de la producción hecha para las salas, y luego de la excepción parcial de *Todo va bien*, fue cobrando relevancia el trabajo con el video analógico, así como el rol que desempeña en sus proyectos Anne-Marie Miéville, colaboradora y luego ocasionalmente codirectora, además de realizadora de sus propias películas muy marcadas por el vínculo creativo con Godard, luego de la disolución del grupo Dziga Vertov. A Miéville se le atribuye

Foto:
Toda va bien

la influencia decisiva para la vuelta de Godard a la realización "profesional" que se reactivó en *Salve quien pueda, la vida* y en buena medida la coautoría de las obras que a continuación emprende el autor franco-suizo.

De *Salve quien pueda, la vida* hasta *Nouvelle Vague*: la vuelta a la centralidad del autor

Con *Salve quien pueda, la vida* se inicia una tercera etapa en la carrera de Godard, ya desprendido de la carga ideológica de su obra de los años setenta, pero no al extremo de excluirla por completo. Lo que en esta etapa se pone en evidencia es la continuación del trabajo de quien puso en entredicho en su primera etapa las convenciones del relato fílmico tradicional, con el importante añadido de una elaboración que marca diferencias con las de su primera etapa. De un modo distinto, Godard vuelve a poner sobre el tapete motivos presentes en sus filmes *sesentistas*: las dificultades de las relaciones de pareja, el erotismo, la sociedad de consumo, la muerte, pero también los peculiares desempeños actorales, las elipsis narrativas, el inacabamiento como programa.

Salve quien pueda se conecta con *Sin aliento*, sin tener coincidencias argumentales, en el tono desenfadado que apenas si oculta precariamente el trasfondo angustiado. Ya en la época del estreno de este filme de 1980, Godard declaró más de una vez que era "su segunda primera película" (MacCabe, 2005, p. 288). Y hay que entenderlo como una vuelta tanto a una producción destinada a las salas comerciales (que, en el caso de Godard, serán con frecuencia salas de arte, finalmente también comerciales) como el regreso a la centralidad del autor, esa que durante

una docena de años estuvo neutralizada en los proyectos en que participó.

El británico Colin MacCabe, biógrafo y uno de los grandes estudiosos de la obra de Godard señaló lo siguiente:

En las películas anteriores al 68, Godard había sido predominantemente un realizador urbano. Si el mar y el cielo habían iluminado *El desprecio* y *Pierrot le fou*, el campo, si bien aparecía en títulos como *Les carabiniers* y *Week-end*, lo hacía como un territorio ajeno. *Salve quien pueda* es un himno a la hermosa campiña suiza a la que él acababa de regresar, a la campiña de su infancia³. (2005, p. 288)

Esta tercera etapa comprende varios de los mejores títulos de la filmografía de Godard: además de *Salve quien pueda*, están *Pasión* (*Passion*, 1982), *Nombre: Carmen* (*Prénom Carmen*, 1983), *Yo te saludo, María* (*Je vous salue, Marie*, 1985), *Cuida tu derecha* (*Soigne ta droite*, 1987) y *Nouvelle Vague* (1990). Todos ellos filmados con un presupuesto mayor, lo que no sucede con los trabajos posteriores, hechos con recursos bastante más limitados. ¿Qué es lo que sobresale en estos títulos? Por lo pronto, un tratamiento visual que se alimenta en términos de luz y de color de diversas fuentes pictóricas, como no lo había hecho antes, pero sin ceder un ápice al *decorativismo*. También, un clima intimista muy decantado, así como una acentuación de la presencia de la anatomía humana y de las texturas físicas. Estamos ante un Godard más corporal y táctil, y, a la vez, “reposado” y concentrado, como se puede ver, incluso, en su participación actuarial en *Nombre: Carmen* y en *Cuida tu derecha*.

El Godard ensayista

Aunque ya se advierte desde sus primeros tiempos ese lado digresivo que constantemente se inserta o se introduce en el flujo narrativo de sus ficciones, aludiendo a referentes literarios o artísticos, reflexiones filosóficas o referencias políticas, el que no desaparece, pero se neutraliza bastante en los años setenta donde la materia política se hace central, es en los ochenta en que

³ En términos de Philippe Dubois: “De *Sauve que peu* (*la vie*) a *Nouvelle vague* ya no es tanto un asunto de citas y referencias... que una cuestión dada vuelta, planteada de y en el interior del cine mismo; ya no tanto 'qué hay de cinematográfico en la pintura' sino 'qué hay de pictórico en el cine'... la pintura se transforma en un efecto del *film*, un caso de figura orgánica, el resultado de un tratamiento visual del dispositivo cinematográfico” (2001, p. 110).

LOS ÚLTIMOS VEINTE AÑOS DE LA CARRERA DE GODARD SIGNIFICARON UN NUEVO GIRO, AUNQUE NO INESPERADO, PORQUE YA SE APUNTABA MUY CLARAMENTE EN SU PRODUCCIÓN DE LOS AÑOS NOVENTA, TANTO EN LOS TRABAJOS DE MAYOR DURACIÓN COMO EN SUS CORTOS. ENCONTRAMOS, EN ESTA ÚLTIMA ETAPA DE PRESUPUESTOS MENOS HOLGADOS Y DE ESCASA PARTICIPACIÓN DE INTÉRPRETES CONOCIDOS, UNA PRESENCIA MÁS NOTORIA DEL VIDEO DIGITAL Y LA EXPLORACIÓN DE SUS POSIBILIDADES.

reaparece, incluso bajo la forma de la incorporación del mismo Godard en persona o en el mediometrage hecho para la televisión, *Grandeza y decadencia de un pequeño comercio de cine* (*Grandeur et décadence d'un petit commerce de cinéma*, 1986). Desde muy temprano, Godard había confesado su admiración por el autor de *Ensayos*, el francés Michel de Montaigne, que en el paso de los siglos xv al xvi le dio forma a la modalidad literaria del ensayo⁴. En los noventa, las aristas ensayísticas ya no son digresiones, incisos, paréntesis o citas de pie de página, sino parte fundamental de la materia narrativa. Y es aquí donde la dimensión ensayística, o mejor poético-ensayística del autor franco-suizo, se torna central. Es verdad que cuando se da cuenta de un cine ensayístico parece hacerse alusión a un cine de *prosa* entendido como desprendido de cualquier tipo de gala, adorno o, en el mejor de los casos, efluvio o emanación audiovisual. Muchos documentales de carácter informativo-reflexivo concebidos para la televisión, y ahora también para las plataformas del *streaming*, exhiben ese atributo. Pero en el caso de buena parte de los creadores cinematográficos que se han planteado una obra *cinensayística*, la dimensión poética está totalmente ligada a la ensayística, porque depende del modo en que está construida.

Por lo pronto, Godard no hizo nunca documentales en el sentido ortodoxo en que estos se entienden ni siquiera durante sus vínculos con Gorin y el grupo Dziga Vertov. No pueden considerarse como documentales a *Historia(s) del cine*, que culmina en 1998, ni a *El libro de imágenes* (*Le Livre d'image*, 2018), su último

⁴ El ensayo cinematográfico no es, desde luego, una versión en imágenes del ensayo escrito. Es otra cosa. Un acercamiento reflexivo en torno a asuntos muy variados (incluso personales) haciendo uso de diversos dispositivos: desde la entrevista a la voz en *off*, del material de archivo a las incursiones ficcionales, etcétera. Constituye una línea de la gran matriz del documental, pero suele ser una modalidad de manifiesto hibridismo fílmico.

largometraje. Estas dos últimas son obras capitales en su filmografía y, sobre todo, la primera, de una duración de ocho horas. Se sostiene que, desde fines de los ochenta hasta casi el fin de siglo, el interés de Godard se centró en *Historia(s) del cine* (una miniserie de televisión ya referida y hecha entre 1989 y 1998), que es, a su modo, un filme autobiográfico sin serlo, porque allí se plasma su relación con el cine y con el mundo, pero no en capítulos de temporalidad continua ni en la reconstrucción con actores. Godard selecciona imágenes de numerosas películas que contaron en su vida, en su formación, en sus gustos y en sus preocupaciones asociadas con otras imágenes y reflexiones, todo desde su propia voz, que establecen conexiones con situaciones, etapas, exponentes del arte y otros motivos desperdigados a lo largo del siglo XX.

Historia(s) del cine no es un álbum cronológico ni una antología personal, es una exploración subjetiva articulada en ocho partes que se subtítulan sucesivamente: “Todas las historias” (Toute les histoires), “Una sola historia” (Une histoire seule), “Sólo el cine” (Seul le cinéma), “Belleza fatal” (Fatale beauté), “La moneda de lo absoluto” (La Monnaie de l’absolu), “Una ola nueva” (Une vague nouvelle), “El control del universo” (Le Contrôle de l’univers) y “Los signos entre nosotros” (Les Signes parmi nous). En ellas se despliega una profusa y personalísima reflexión sobre el cine y el mundo, con una ingente profusión de imágenes, a la vez que una incorporación del video como materia y soporte de un legado fílmico de larga data. De acuerdo con Philippe Dubois,

con *Histoire(s) du cinéma* alcanzamos un punto de perfecta oscilación entre el cine y el video ... Godard se sumerge en una especie de absoluto del ser imagen, donde el video como estado, una manera de ser, pensar y vivir, se transforma en una segunda piel, el segundo cuerpo de Godard. (2001, p. 126)

Los años finales

Los últimos veinte años de la carrera de Godard significaron un nuevo giro, aunque no inesperado, porque ya se apuntaba muy claramente en su producción de los años noventa, tanto en los trabajos de mayor duración como en sus cortos. Encontramos, en esta última etapa de presupuestos menos holgados y de escasa participación de intérpretes conocidos, una presencia más notoria del video digital y la exploración de sus posibilidades, así

como de otras novedades tecnológicas como se observa, por ejemplo, en el episodio godardiano del largo *3X3D* (2013) o en *Adiós al lenguaje* (*Adieu au langage*, 2014), donde aplica la tercera dimensión de una manera muy distinta y muy singularmente sensorial, a la que por esos años la abordaron los alemanes Werner Herzog en *La cueva de los sueños olvidados* (*Cave of forgotten dreams*, 2010) y Wim Wenders en *Pina* (2011). Asimismo, el lado ensayístico y reflexivo tiene una mayor densidad y la nota de la melancolía se desliza de un modo que antes era muy poco advertible, aunque se trate de una suerte de melancolía larvada o latente. Eso es lo que sentimos, incluso de manera progresiva, en *Elogio del amor* (*Éloge de l’amour*, 2001), *Nuestra música* (*Notre musique*, 2004), *Un film socialista* (*Film Socialisme*, 2010), *Adiós al lenguaje* (2014) y *El libro de imágenes* (2018); y, asimismo, en los cortos de este periodo, donde la dimensión testamentaria también asoma inevitablemente.

En su última etapa, Godard parece llevar al límite algunos de sus procedimientos en un intento de “disolución” o licuefacción expresiva: los “relatos”, por más troceados que pudiesen haber estado antes, se debilitan aún más como tales; los personajes pierden entidad o casi desaparecen (en *Un film socialista* o *Adiós al lenguaje*, por ejemplo); hay una mayor indefinición entre el espacio de la representación y el que no pertenece o se asume que no pertenece a ella (en *Elogio del amor* y *Nuestra música*); la acción y el espacio se van desconectando. Los monólogos, las entrevistas, la lectura de textos son constantes, al igual que las conexiones con otras materias estéticas como la pintura, la música o el teatro que ya estaban muy presentes en sus obras de los años ochenta.

Pero hay algo distinto: si en sus películas de los ochenta se experimentó un cierto renacimiento o redescubrimiento del mundo, incluso con claras connotaciones religiosas y no solo en *Yo te saludo, María*, que lo hace de modo manifiesto, las de los años dos mil trasuntan una cierta desolación y dan las señales del final del camino. De una manera no deliberada o, al menos, ostensible, estamos ante propuestas que exhiben una dimensión fantasmática, espectral y no porque pertenezcan al universo de lo fantástico y menos del terror, sino porque exudan superficies casi exangües o mortecinas donde los personajes se esfuman y los relatos se desvanecen. La imagen-video, por su parte, le permite a Godard, de un modo que el material fílmico no se lo hubiese permitido del mismo modo, transparentar las superficies vulnerables o precarias de un universo en extinción.

Lo dicho no significa una derrota o una renuncia, pues Godard siguió hasta el último tramo de su filmografía fiel a su línea de carrera: la del experimentador, la del explorador-visionario que se mete en una jungla (la de las imágenes y sonidos, la de los signos fílmicos) para intentar descubrir aquello que se encuentra fuera de las ortodoxias, de los conductos normales, de los caminos trazados. □

Referencias

Dubois, P. (2001). *Video, Cine, Godard*. Libros del Rojas.
MacCabe, C. (2005). *Godard*. Seix Barral.

Sin aliento: el paso de la modernidad

Estrenada en 1960, *Sin aliento* marca una de las primeras pisadas de la nueva ola francesa, así como el estilo rebelde y vanguardista de Jean-Luc Godard. Influenciado por el neorrealismo italiano, el cineasta rompe con un sinfín de convenciones clásicas del modelo tradicional para dar vida a un cine nuevo y fresco que influenciaría a generaciones hasta el día de hoy.

a primera etapa del cine de Jean-Luc Godard marca, desde el saque, las ambiciones e intenciones de un cineasta que llegó a romperlo todo. En las películas que dirigió entre 1960 y 1964 (siete en total, etapa muy prolífica) se pueden notar los elementos que hicieron del cine del realizador francosuizo uno rupturista, que usaba tradiciones ya establecidas en la historia del cine (géneros, técnicas narrativas, elementos de estilo que van desde la mirada neorrealista hasta la afirmación autoral que se comienza a notar de forma clara en los años cincuenta), pero dándoles vuelta, depurándolas, creando un estilo distinto a lo que se había visto hasta ese momento. El cóctel que propone Godard en esa primera etapa, sin duda, marcó la historia del cine. De pronto, aparece un director que establece que las cosas se pueden hacer distintas a cómo marca la norma, a lo que dice el manual sobre cómo editar, qué cosa filmar, sobre cómo sostener la intensidad dramática de una película.

Por eso, resulta tan significativo detenerse en *Sin aliento* (*À bout de souffle*, 1960), ópera prima del realizador y considerada, junto con *Los 400 golpes* (*Les quatre cents coups*, 1959), de François Truffaut, la cinta que inauguró la nueva ola francesa. Este ensayo buscará demostrar que en *Sin aliento* Godard comienza una búsqueda expresiva que se sustenta en la conciencia de la materialidad del cine: el cineasta va combinando imagen y sonido, y usando el montaje trata de crear ritmos y cadencias distintos que van contra la idea de lo que era considerado lo estéticamente correcto. De la misma manera, consciente de las tradiciones, géneros y vertientes del cine, construye una forma muy particular de representar lo cotidiano, poniendo un énfasis estilístico en

elementos aparentemente mundanos y haciendo que el cine se centre y se fije en ellos. La influencia de *Sin aliento* para el cine mundial es notable: se trata de una película que abrió caminos y que puso los reflectores en espacios nuevos y originales que el cine comenzó a observar a partir de ese momento.

Los primeros cinco minutos: una ruptura total

En los primeros cinco minutos de *Sin aliento* están resumidos los motivos por los cuales Jean-Luc Godard es un cineasta tan importante para la historia del cine. En esos primeros minutos, todo está filmado de manera “incorrecta”; nada sigue lo que tradicionalmente una película común y corriente seguiría, tanto en lo narrativo como en lo expresivo. En ese inicio, vemos a Michel Poiccard (Jean-Paul Belmondo) en un viaje de Marsella a París por carretera en un auto robado que él maneja. De pronto, un policía lo quiere detener y él escapa. Esconde el carro y el policía lo ve, por lo que va en su búsqueda, a lo que Michel responde sacando una pistola y asesinando a la autoridad. Acto seguido, lo vemos corriendo por la campiña francesa huyendo de su acto. Lo que acabamos de narrar responde, claramente, al primer acto de una película policial: un maleante roba un auto y asesina un policía, por lo que nuestra expectativa como espectador es que lo que veremos en el resto de la película será cómo ese personaje hará todo lo posible para escaparse de ser detenido por el crimen que cometió, siguiendo la lógica tradicional de un policial.

Pues bien, no solo nuestra expectativa se ve frustrada en lo que resta de la película, sino que en los minutos narrados ocurren demasiadas cosas que generan constantes preguntas; nada está filmado



Fuente: FilmAffinity

como debería estar filmado o, en todo caso, como lo marcaría el manual de cómo filmar. El trayecto en el que vemos a Michel manejando está marcado por una serie de situaciones que podemos resumir en preguntas: ¿por qué Michel habla solo durante casi todo el trayecto? ¿Por qué, de pronto, mientras habla, mira directamente a la cámara dirigiéndose al espectador y rompiendo la cuarta pared para después nunca más hacerlo en el resto de la película? ¿Por qué se corta la imagen para mostrar el mismo encuadre (en este caso, el vidrio del carro y la



carretera), lo que rompe con la regla del montaje que si cortas, pues es para mostrar un encuadre distinto? ¿Por qué nunca podemos saber si la música que se escucha sale de la radio o es música que viene directamente de la película y que solo los espectadores podemos escuchar, lo que rompe con la diferencia clara que suele existir entre el sonido diegético y el sonido extradiégético? ¿Por qué, en un momento, escuchamos tiros de disparos a pesar de que, si bien vemos que el personaje saca una pistola, nunca vemos que dispara y menos a qué dispara? ¿Hace tiros al aire o se acaba

Foto: de romper la sincronía entre imagen y sonido?
Sin aliento

Las preguntas se intensifican una vez que Michel asesina al policía, lo que podríamos llamar como el punto de quiebre del primer acto de la película: se trata de la acción que, en teoría, va a desencadenar todo lo que va a ocurrir al personaje en lo que queda del metraje. Cualquier momento de ese tipo, en una película policial tradicional, sería filmado con la gravedad del caso. Es el momento que marca el sino del personaje principal, por lo que conviene alargarlo en el tiempo y

establecer la tensión necesaria para marcar, justamente, la importancia de un momento crucial para el desarrollo de la narrativa.

Pero a Godard no le importa. Él decide resolver la muerte del policía en aproximadamente cinco encuadres: vemos a Michel sacar la pistola de la guantera del carro y al policía llegar; sigue un paneo de la pistola, el ruido del disparo, el policía cae y, de pronto, vemos a Michel correr por el campo. Godard no se detiene en la generación de tensión o en establecer, a partir del estilo, una dimensión que



remarque la importancia de esa secuencia. Por el contrario, en cinco segundos la situación está establecida con el mismo frenesí narrativo (marcado por el montaje) que el recorrido de Michel en el carro.

Todas estas rupturas con la manera más bien común o establecida de filmar provocan una pregunta general: ¿por qué? ¿Qué es lo que hace que Jean-Luc Godard, en apenas los primeros cinco minutos de película, decida romper con absolutamente todos los manuales de cómo filmar "correctamente"? Una primera respuesta puede ser que el cineasta está marcando, desde el saque, su dimensión autoral. Él es el autor y hace lo que quiere. Y ese hacer lo

que quiere implica llegar y, en su primera película, patear la puerta: básicamente acabar con las reglas de montaje y de sincronía, con el diferenciar lo diegético de lo extradiegético, con el filmar de manera fragmentada aquello que, en circunstancias normales, tendría un desarrollo más largo y tenso. El Niño Terrible llega y no deja títere con cabeza: si la regla dice A, Godard hace Z. Y, con eso, ensancha las posibilidades expresivas del cine: de pronto, aquello que el canon dice que no se puede hacer no solo se puede hacer, sino que le otorga a la película una libertad creativa que puede desconcertar, sin duda, pero que abre las posibilidades expresivas del cine.

Foto:
Sin aliento

Pero hay otro motivo que resulta interesante notar sobre por qué Godard estructura su película de esa manera y que tiene que ver con la conciencia de la materialidad del cine y cómo juega con ella como un artesano moldeando una escultura. En esos primeros cinco minutos de *Sin aliento*, Godard se pregunta, de cierta manera, qué es el cine. Y la respuesta es que el cine es imagen y sonido, pero también es cómo esas imágenes se estructuran a través del montaje, cómo el sonido se combina con la imagen para establecer un sentido, cómo la imagen y el sonido estructurados se pueden ir combinando para producir un ritmo, una tensión, una

EN ELLA, GODARD SE LANZA A JUGAR
 COMO UN NIÑO QUE VA TOCANDO
 Y PROBANDO UN JUGUETE NUEVO,
 CON LOS ELEMENTOS QUE COMPONEN
 EL LENGUAJE CINEMATográfico,
 PONIENDO LA PIEZA DEL LEGO EN UN
 LUGAR QUE NO CORRESPONDE
 Y VIENDO QUÉ PASA, QUÉ NUEVAS
 FORMAS SE GENERAN.

cadencia que van generando distintas formas de narración. Con el tiempo, esas formas se fueron estandarizando (la industria de Hollywood y el esquema narrativo clásico ayudaron con eso), pero la aproximación al cine desde un estudio más autoral a partir de los años cincuenta permitió analizar las películas desde una perspectiva distinta. De pronto, se comenzó a darle peso a cómo los directores, a través del uso de los elementos del lenguaje del cine, iban mostrándonos su mundo interno, personal y único. Godard es consciente de esa tradición y, por eso, decide llevarla al límite: si la creación de ese mundo personal del cineasta depende de los elementos propios del cine como la imagen, el sonido, el montaje y el ritmo, ¿qué pasa si los subvertimos y le damos una dinámica nueva a su uso? ¿Qué ocurre si ponemos un sonido que no se corresponde con la imagen, si cortamos en el mismo encuadre, si establecemos una dimensión rítmica absolutamente distinta a lo esperado?

Si el concepto del cine de autor parte de la idea del cine como una herramienta que permite expresar el mundo interno y el punto de vista de un autor (el director de la película), pues pocas cintas más conscientes

de esa herramienta, de los elementos que la componen y de la textura de los mismos que *Sin aliento*. En ella, Godard se lanza a jugar como un niño que va tocando y probando un juguete nuevo, con los elementos que componen el lenguaje cinematográfico, poniendo la pieza del LEGO en un lugar que no corresponde y viendo qué pasa, qué nuevas formas se generan. Y, al hacerlo, con la plena consciencia de aquel que usa las herramientas del lenguaje cinematográfico de una manera muy particular, Godard reivindica su lugar como autor, como alguien que emplea el cine para mostrarnos su visión propia y única del medio y de las posibilidades que tiene.

La historia del cine: plasmada y reescrita

Hemos establecido que *Sin aliento* es una película que se nutre de distintas vertientes de la historia del cine. La importancia del concepto de autor le permite a Godard usar las herramientas cinematográficas para crear un artefacto nuevo. Pero la influencia de los géneros es también palpable, sobre todo la del policial. Sobre los códigos de unos de los subgéneros del policial, como lo es el *film noir* o cine negro, Bill Nichols establece que

entramos en un mundo “donde la confianza y la honestidad son raras, la seducción y la traición abundan, no se puede confiar en nadie; la oscuridad sumerge a las personas” (2005, p. 250). Si uno analiza la película, va a encontrarse con esas características: Michel es un maleante que roba y asesina, y sus contactos son todos pertenecientes a los bajos mundos parisinos y se enamora de una chica, Patricia (Jean Seberg), que lo terminará traicionando al mejor estilo de la mujer fatal que inmortalizó el cine negro. No solo eso, la estructura de la película está planteada desde el hecho de que Michel tiene que escapar por haber asesinado a la autoridad: hay un par de policías que lo buscan, que interrogan a gente cercana a él y que poco a poco lo van cercando.

Lo interesante es que, si bien la estructura del policial está presente, son las emociones activadas por el género (Nichols, 2005) las que están ausentes: “[la] sospecha, preocupación, ansiedad, desconfianza, fascinación, admiración, atracción y precaución” (Nichols, 2005, p. 250) que deberían despertar el género en el espectador no son ni remotamente los elementos más importantes de la narración. El acento no está puesto, pues, en aquello que cualquier policial o *film noir* (por hablar del subgénero más cercano al filme) nos debería generar emocionalmente: Godard se va por otro lado. Si bien el policial le permite al director estructurar de manera muy suelta su película, el filme no está narrado como tal, en el sentido de que lo que importa no es la tensión que debería despertar cualquier cinta del género. Hay una depuración muy consciente, por parte del director, de tomar la maqueta del género para después irse por otro lado para alejar al espectador de las expectativas que podría

esperar cualquier persona que ve cómo, a los primeros cinco minutos, el protagonista mata a un policía. Pero, de nuevo, *Sin aliento* es una película construida en base a tocar las teclas incorrectas e ir jugando con las posibilidades narrativas y estilísticas para ver qué cosa sale, qué combinación nueva se puede crear.

Lo mismo se puede decir de la herencia neorrealista. Se nota que Godard tiene bien procesadas las novedades que trajo la vertiente surgida en la Italia de la posguerra: los encuadres de larga duración y móviles que siguen a los personajes, pero que hacen de los espacios y de las locaciones naturales mucho más

partícipes de las situaciones. Esto es algo que el director va a usar constantemente, tanto en interiores como en exteriores. Ahí está, por ejemplo, el momento en el que Michel habla con Tolmachoff (Richard Balducci), uno de sus amigos del hampa, en la agencia de viajes en la que trabaja. La cámara los sigue en un encuadre de por lo menos cinco minutos mientras hablan de la situación del protagonista. La imagen y el sonido natural, con la bulla del ambiente, le dan a la secuencia una naturalidad muy profunda. Lo mismo se puede decir de la secuencia inmediatamente siguiente: la caminata por las calles de París de Michel y Patricia, con ella vendiendo el diario

New York Herald Tribune y él tratando de seducirla. El aprovechamiento de las calles de la capital francesa, con su ruido y la gente que camina son herencia directa del neorrealismo.

Pero la vertiente italiana usó esos recursos para mostrarnos una cara descompuesta de la sociedad italiana tras la derrota de la Segunda Guerra Mundial. Las calles derruidas eran la representación externa de la moral de un pueblo; moral que era retratada en los espacios internos hacinados donde vivía la gente. El uso de locaciones naturales tenía que ver, sin duda, con el ahorro de recursos para poder hacer la película, pero también con

Foto:
Jean-Paul
Belmondo



Fuente: IMDb



mostrarnos una realidad inmanejable y cruda: la de un pueblo derrotado y resignado a sus nuevas condiciones de vida. Y el uso de los encuadres largos y móviles, en esos espacios naturales, les daba a las películas neorrealistas una desprolijidad que se sentía muy espontánea, que aumentaba el realismo y, al hacerlo, también aumentaba la mirada crítica hacia una situación a todas luces insostenible: la de la vida en tiempos de posguerra.

Pues Godard les da otra vuelta a esos recursos: si la estética neorrealista, con los encuadres largos, móviles y desaliñados, servía para generar un impacto y una crítica social, aquí esos mismos encuadres sirven para mostrar lo bello, lo leve, lo espontáneo, pero desde una perspectiva ya no grave,

sino relajada. El ir y venir de la cámara, mientras conversan Michel y Patricia, nos va reflejando un París donde la gente camina y hace su vida con absoluta tranquilidad. Y entre esos parisinos están los protagonistas que, entre risas negativas y miradas cómplices, van construyendo un discurso seductor que no está solo en la palabra, sino también en sus cuerpos, en la gracia de su caminar que la cámara captura con sus *travellings* de acercamiento y alejamiento.

Aquello que el neorrealismo trajo a la mesa en cuanto a una nueva manera de registrar la realidad es usado por Godard, pero para generar una experiencia distinta. Si el neorrealismo crea una sensación de realismo a través de encuadres largos y móviles que generan una

Foto:
Los tránsitos
en París de
Sin aliento

fluidez constante que muestra la desgracia y la precariedad, *Sin aliento* lo usa, pero para mostrar la gracia, el relajo, el *gileo*. Godard encuentra, de esta manera, un nuevo mecanismo para filmar lo cotidiano, lo “irrelevante”. Y quizá en ese hallazgo se encuentre la influencia principal de la película en el cine que vino después de ella.

Sobre lo cotidiano

Sin aliento es una película que, usando los recursos traídos a la mesa por el neorrealismo italiano, plantea un registro realista, pero de situaciones que no tienen la urgencia de la denuncia o de mostrar la desolación. Este punto es particularmente importante, porque quizá sea este el principal legado que nos ha dejado el filme (y, acaso, sea también el principal legado de la nueva ola francesa como



Fuente: FilmAffinity

movimiento): el registro de lo cotidiano, de los momentos aparentemente banales en los que los personajes no están haciendo nada. Pero no solo se trata de simplemente mostrar esos momentos, se trata de transmitir justamente esa sensación de aflojamiento, y de hacerlo el corazón de la película, el motor de ese momento narrativo.

Hay un momento muy particular que ejemplifica mejor que ningún otro esta idea: Patricia regresa al hotel donde vive y ahí está Michel durmiendo, ya que no tiene donde quedarse. Él se despierta y los personajes pasan alrededor de veinticinco minutos de la película en la cama conversando, besándose, abrazándose, jugando y haciendo nada; en otras

palabras, *huevoando*. Eso es lo único que ocurre en ese momento: vemos, sentimos y palpamos la experiencia humana de estar tirado en la cama durante veinticinco minutos (es decir, casi una cuarta parte de toda la película). Lo impresionante de esa secuencia tiene que ver justamente con el sentido físico que Godard imprime. No estamos ante un registro distante o etnográfico de una pareja en la cama, sino que el cineasta nos hace sentir esa dimensión que uno puede llegar a experimentar cuando está echado con una pareja.

En esa secuencia está, quizá, el corazón de una película como *Sin aliento*. Se trata de un momento en el que lo importante de la narración está plasmado en la interacción entre los

Foto:
Sin aliento

personajes haciendo nada. Esa dinámica va en contra de ciertos cánones narrativos que trajo consigo el cine de Hollywood y que parten de la idea de que lo más importante de una narrativa tiene que ver con la acción, entendiéndola como momentos que hacen avanzar la historia, que encadenan las situaciones que vemos en las películas a partir de una relación de causalidad. El héroe en las películas que siguen ese patrón narrativo es uno activo donde supera pruebas que hacen avanzar la historia.

En *Sin aliento*, y en particular en esta secuencia, no ocurre nada de eso. La secuencia se sostiene justamente en la idea de que no está pasando nada. Por el contrario, lo que observamos y sentimos son personajes que están más bien

en un estado de inacción; no están realizando acciones que hacen avanzar la historia, sino que son seres pasivos que disfrutan de esa pasividad. El *huevo*, de cierta manera, se convierte en la esencia de la secuencia.

Esto cambia radicalmente cierta idea de lo que debe ser el cine: el dogma narrativo tradicional planteaba (y plantea) que una historia debe contar algo extraordinario, entendiéndose eso como algo fuera de lo ordinario. Por eso, los héroes o heroínas son personas que tienen cualidades extraordinarias y las aprovechan o, en muchos casos, son personas ordinarias, pero que viven situaciones extraordinarias que los ponen en dilemas morales y en situaciones físicas que requieren acciones que probablemente les pidan ir más allá de sus capacidades. Si el neorrealismo ya había explorado en parte una alternativa (mostrar la realidad cruda de manera

directa, mostrando a las personas en su cotidianidad más pura como mecanismo de denuncia), Godard decide hacernos sentir la cotidianidad absolutamente depurada. Vemos a los personajes en sus tiempos muertos, en aquellas situaciones donde no están haciendo más que “vivir la vida”. Que el cine pueda escapar del ya referido dogma narrativo es algo que resulta revolucionario; de pronto, el cine puede mostrar las situaciones más cercanas al ser humano, darles forma y recrear las emociones y sentimientos de lo banal. El cine, de una u otra forma, se vuelve más humano, más cercano a nuestro día a día ya no como denuncia, sino como captura de aquello que no tiene mayor relevancia, porque es parte usual de nuestra vida.

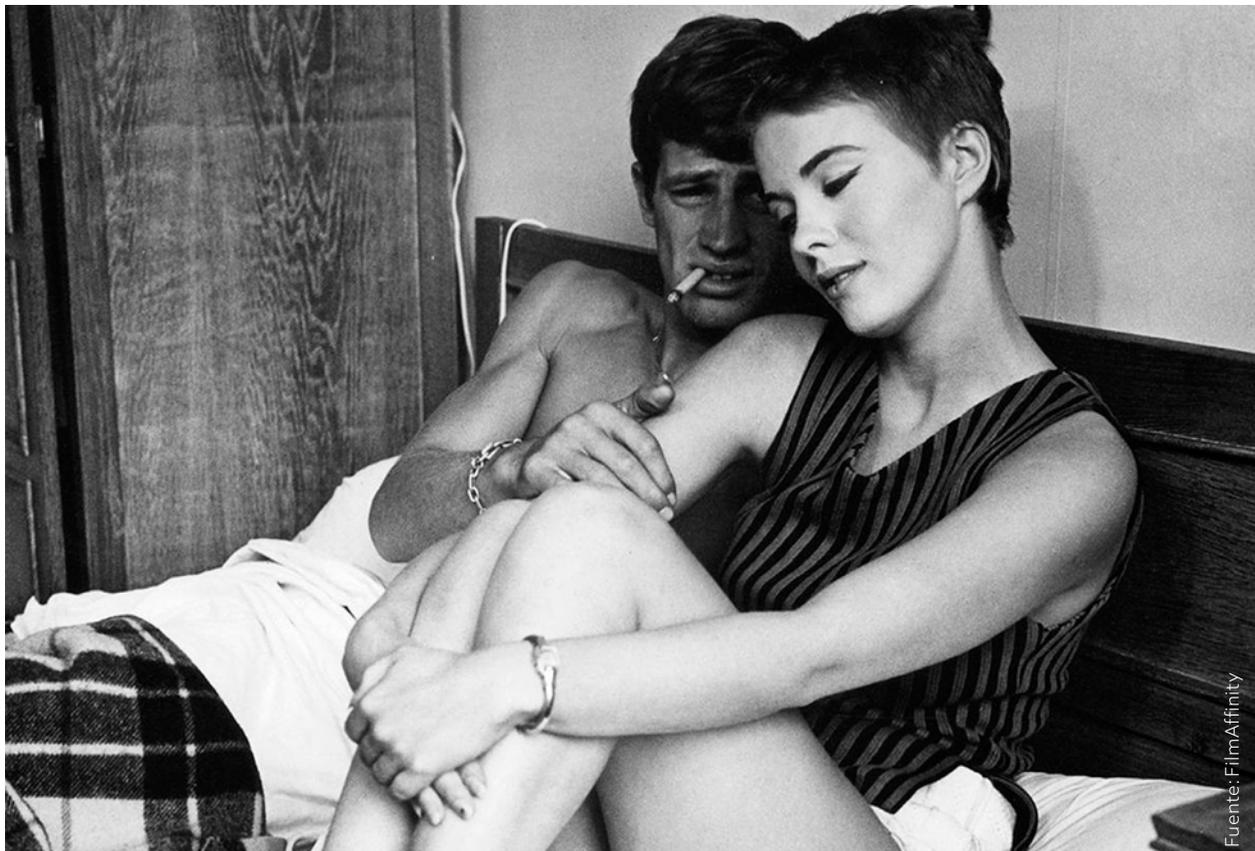
La posibilidad de capturar lo espontáneo y de hacerlo sentir de esa manera es algo que *Sin aliento* consigue como

pocas películas lo han hecho. Esa distensión es algo muy difícil de conseguir y, sin embargo, Godard lo encarna de modo directo y físico. Ver esa secuencia es estar en la cama con los personajes, ser sus cómplices, sentir sus risas, su movimiento, su hacer nada en carne propia. Pero, además, sería muy difícil entender el cine contemporáneo sin esa impresión física que le dio el cineasta a lo cotidiano: un buen sector del cine moderno parte de la disección de la cotidianidad, ya sea desde una perspectiva crítica, pero también desde un costado mucho menos denso y más relajado. El mirar las texturas de lo diario, representarlas y hacerlas sentir es, quizá, la gran herencia de *Sin aliento*. Godard abrió (más bien, rompió) la puerta y ensanchó las posibilidades de lo que es el cine. Tan solo queda agradecerle. □

Foto:
Sin aliento

Referencias

Nichols, B. (2005). *Engaging Cinema*. W. W. Norton & Company, Inc.



Fuente: FilmAffinity

★ VOICE-OVER

De Nana a



Foto: *Vivir su vida* / Fuente: FilmAffinity



Dusty Cole: la prostitución según GODARD y MILLIGAN

Si para muchos Jean-Luc Godard es uno de los grandes cineastas de la historia, para otros Andy Milligan es uno de los peores. No obstante, un clásico del director francosuizo y una *sexploitation* del realizador norteamericano, apreciada en su momento por la crítica, dialogan de manera fascinante sobre el mundo de la prostitución: *Vivir su vida* y *Fleshpot on 42nd Street*.

★ JOSÉ CARLOS CABREJO

“Il faut se prêter aux autres et se donner à soi-même”

(frase de Michel de Montaigne que aparece en los primeros minutos de *Vivir su vida*).

Hay obras cinematográficas que son vistas como planetas de galaxias distantes. Jean-Luc Godard, para Michael Temple (2019, prefacio, párrafo 1), fue la fuerza creativa estelar del cine moderno mundial de los años sesenta. En cambio, el cineasta *exploitation* Andy Milligan, según cuentan Manuel Valencia y Eduardo Guillot (1996, p. 25), fue referido por parte de la crítica como el peor director de todos los tiempos, hasta por debajo del mismísimo Edward D. Wood Jr., una afirmación hecha en tiempos lejanos de figuras como Tommy Wiseau, creador de *The Room* (2003), considerada un clásico contemporáneo de las películas “malas”.

Mientras que Godard, a partir de los años sesenta, renovó las formas de comprender y hacer cine, con películas que han dejado hondas marcas tanto en el nuevo Hollywood como en autores contemporáneos como Leos Carax o Quentin Tarantino, Milligan se fue convirtiendo en objeto de un culto casi clandestino gracias a películas de serie Z, de presupuestos exiguos que podían ser fines de los años sesenta y setenta, usualmente ligadas a terror *gore*, que llevaban al extremo las truculentas imágenes de sangre y mutilaciones del cine de Herschell Gordon Lewis. La mala fama de Milligan se refleja en comentarios como el de Stephen King sobre *The Ghastly Ones* (1968): “The work of morons with cameras” (como se cita en Thrower, 2021, p. 5).

Entonces, ¿qué podría haber en común entre Godard y Milligan? Hurgando en la extensa filmografía de Andy Milligan, si hubiera que escoger los mejores títulos, a pesar de la fama que lo ha acompañado, uno de ellos es, sin lugar a duda, un filme que se aleja del género del terror y que, más bien, se encuentra en la frontera entre el *sexploitation* y el porno. Su nombre es *Fleshpot on 42nd Street*, cinta de 1973 que cuenta la historia de Dusty Cole, personaje interpretado por Laura Cannon (aunque aparece acreditada como Diane Lewis), quien, como la Nana que encarna Anna Karina, interpreta a una prostituta que es perseguida y señalada por hombres, tal como lo hacen los inquisidores que rodean a Maria Falconetti en *La pasión de Juana de Arco* (*La Passion de Jeanne d'Arc*, 1928), el clásico de Carl Theodor Dreyer que ve el personaje de Godard en una de las escenas más conocidas de su filme y de toda su obra.

Si bien *Vivir su vida* (*Vivre sa vie*, 1962) es la película más emblemática de Godard en cuanto a la prostitución, dicho tema, como bien lo señaló

Roud, a propósito de películas que Godard hizo en los sesenta, suele estar presente tanto en un sentido personal como social (2019, capítulo 1, *The Outsider*, párrafo 14). Es un mundo que, tal como lo indica dicho autor, se aprecia de forma explícita en *2 o 3 cosas que yo sé de ella* (*2 ou 3 choses que je sais d'elle*, 1967), pero también de forma más sutil en *El desprecio* (*Le Mépris*, 1963). En esta película, el guionista, interpretado por Michel Piccoli, de alguna manera se “vende” como guionista a un productor norteamericano (Jack Palance) para mejorar su estatus más allá de sus anhelos como escritor. A la vez, usa sutilmente a su pareja, interpretada por Brigitte Bardot, como un enganche sexual para el personaje de Palance, con el propósito de lograr lo que sea que desee. En *Una mujer casada* (*Une femme mariée: Suite de fragments d'un film tourné en 1964*, 1964), la visión godardiana de la prostitución, como bien lo indica el mismo Roud, alcanza al matrimonio y, de una manera más compleja, al enfocar a su heroína como un objeto:

An object for her husband, an object to take care of their child, to keep the house going, to have sex with. Hence a view of marriage as a kind of legalised prostitution, or as Kant put it, as a contract assuring the signatories the exclusive use of each other's sexual organs. (2019, capítulo 1, *The Outsider*, párrafo 20)

El asunto de la prostitución en el cine de Milligan también aparece en *The Man with Two Heads* (1971), con un Dr. Jekyll encarnado de modo inquietante por Denis DeMarne, quien violenta a prostitutas hasta el punto de reducir las a la condición de animales, pidiéndole a una de ellas que ladre. Aquí aparece la prostitución como un fenómeno que abre paso a la agresión contra las mujeres con un sadismo que irrumpe bajo la mirada de otros cristales rotos en *Torture Dungeon* (1970), con un duque (Gerry Jacuzzo) que obliga a su esposa a hacer un trío con un jorobado (le responde a ella con una de las frases más célebres del cine de Milligan: “I'm not a homosexual, I'm not a heterosexual, I'm not asexual... I'm trisexual... I'll try anything... for pleasure” — como se cita en McDonough, 2001, p. 196). Hay una misoginia en el mundo claramente autoral de Milligan que, también, se visibiliza en personajes femeninos históricos y perversos, como el de la matriarca que interpreta Maggie Rogers en la *sexploitation* llamada *Seeds* (1968) o en el personaje de Julie Shaw, inmerso en una relación de amor tormentoso, pero filmada con la granulada belleza en blanco y negro de la fotografía, y a través de bruscos movimientos de cámara, en

Nightbirds (1970), quizá la mejor cinta que pudo realizar el director norteamericano.

Los caminos del cine

Más allá de las diferencias en las miradas de la prostitución, *Vivir su vida* y *Fleshpot on 42nd Street* están hermanadas en otros detalles aparte de los ya expresados. Ambas películas llevan a sus personajes por recorridos en territorios cinematográficos. No solo se trata de la búsqueda del personaje de Anna Karina por convertirse en actriz, sino también en esos movimientos de cámara godardianos de inspiración documental, de *travellings* laterales que no solo registran calles parisinas con prostitutas, sino también un cine que anuncia la proyección de *Jules y Jim* (*Jules et Jim*, 1962) de François Truffaut. La sala aparece justo minutos antes de que Nana fallezca, de que su sueño de hacer una carrera como artista desaparezca para siempre. El inicio de *Fleshpot*, en ese estilo, con un trabajo de cámara trémulo y *verité* (Thrower, 2021, p. 58), muestra las trayectorias por calles de *peep shows* y cines que proyectan desde una cinta de explotación como *Blood and Lace* (Philip S. Gilbert, 1971), de violencia gráfica y mujeres de vínculos tortuosos con personajes masculinos, hasta *Amores de vampiros* (*The Vampire Lovers*, 1970),

el clásico de la productora Hammer, dirigido por Roy Ward Baker, de erotismo lésbico.

El espacio cinematográfico que recorre la cámara de Godard remite a un futuro de estrellato inalcanzable para su heroína, mientras que en el caso de Milligan hay una afinidad entre los contenidos lúbricos y violentos de aquellas películas y el presente de Dusty Cole, visto en la necesidad de usar su cuerpo como objeto, a la manera de un medio a través del cual pueda conseguir dinero para subsistir. Si Nana se desplaza hacia el ahora desaparecido cine parisino, Studio Parnasse, para ver el clásico mudo de Dreyer, Dusty Cole tiene la posibilidad de ir a un cine con Cherry (Neil Flanagan), su colega travesti, quien dice “take I that double horror bill at the Lyric... *Torture Dungeon and Bloodthirsty Butchers*” (McDonough, 2001, p. 235).

Ambas películas referidas por Cherry son dirigidas por Milligan y son emblemáticas de su visión del cuerpo como objeto, como entidad deshumanizada, disponible ante algún cruel personaje para ser decapitado, encadenado, perforado, mutilado, cogido, husmeado en lo íntimo. En ese aspecto, el personaje de Laura Cannon evoca a la heroína de Dreyer. La película que ve Nana, en conmovidos primeros

Foto:
Vivir su vida



Fuente: IMDb



Foto:
*Fleshpot on
42nd Street*

planos, muestra a los hombres inquisidores, en jerárquicos contrapicados, afirmando que preparan la muerte de Juana de Arco en la hoguera. Son esos mismos contrapicados que definen la relación de Dusty Cole con algunos clientes, como aquel que, parafraseando a Cherry, le gustan las “cosas raras” y es mostrado con la cámara visualizándolo hacia arriba, mientras azota a la protagonista, a pesar de que ella le pidió tener relaciones como dos “animales civilizados”.

Ante los hombres

Las relaciones de Dusty Cole con los hombres tiende a ser como la de Nana con los criminales inspirados en los de esa serie B a la que el realizador francés dedica *Vivir su vida*. El personaje de Anna Karina termina perseguido y sujeto vitalmente a tipos del bajo mundo. El cliente de Milligan o el proxeneta de Godard someten o hasta condenan a las heroínas. Y si en algo más se aproximan las protagonistas de ambos filmes al martirio plasmado por Dreyer en *La pasión de Juana de Arco* es en el uso del primer plano.

Los famosos primeros planos de Nana viendo la película del cineasta danés nos intiman con los sentimientos que marcarán al personaje de

Godard, quien se identifica con un personaje que vive bajo sometimiento. Aunque, esa distancia entre la cámara y el rostro que impuso el director de la *nouvelle vague* con Anna Karina, fiel a su relación cinematográfica con la actriz, divaga hacia la mirada de la musa, quien inspira, como la modelo al pintor o al fotógrafo, a crear imágenes para exaltar su belleza. Ello se aprecia en el famoso encuadre de la intérprete fumando un cigarrillo, con los ojos casi cerrados, mientras es abrazada por un cliente. Encontramos otros primeros planos similares en la obra de Godard, como aquel en que su rostro se ve a través de distintos filtros de color en *Una mujer es una mujer* (*Une femme est une femme*, 1961) o en el que la actriz sacude su cabello en *El soldadito* (*Le Petit Soldat*, 1963).

Pero en el mundo cinematográfico de Andy Milligan no hay musas y, más bien, aparece o una homosexualidad reprimida, proyectada en fragmentos de cuerpos masculinos atados y nebulosos en una secuencia de aire onírico en *The Man with Two Heads*, o una abierta, en las conversaciones entre los hombres de una sauna de su corto *Vapors* (1963). Las mujeres en el cine de Milligan son vulneradas o son maléficas. Sin embargo, Dusty Cole es una excepción. El cineasta norteamericano muestra cierta

compenetración con el personaje de Laura Cannon y lo hace, también como Dreyer, en una exploración emotiva de las posibilidades del primer plano. Es un recurso que concentra la versatilidad de la actriz: el gesto pícaro cuando aprovecha para robar algún objeto de valor, el llanto de hondo dolor ante la pérdida o la mirada baja ante el abrazo de Bob (Harry Reems), mientras en frágil entonación le pide que no la mire en lo más profundo.

A través de Dusty Cole, y como suele pasar en otros pasajes del cine de Milligan, aparece esa mirada despectiva de la figura materna, como en la escena del viaje del taxi. En ella, vemos a la protagonista a contraluz, engullida visualmente por su silueta, diciéndole a Bob que no quiere recordar a su madre, que la odiaba. Así, aparece la fantasía de encontrar en el personaje de Reems una figura protectora. Después de que van enamorándose, ella llega a referirse a él como *daddy*.

No obstante, tanto Dusty Cole como Nana son personajes condenados a sentirse objetos. En la casa de Bob, el personaje de Cannon encuentra una estatua y afirma que tiene un lindo rostro. Él afirma que la cara de ella es más bonita. El personaje de Cannon responde casi sonriendo que apuesta a que le dice eso a todas las estatuas. Lo que Milligan expresa en los labios de su heroína, Godard lo plasma en aquella secuencia en que Nana, caminando por los pasillos de un edificio, ve tras puertas a medio abrir cuerpos femeninos espléndidos y desnudos, casi congelados como obras plásticas, puestos ante su mirada o la de algún cliente, de frente o de espaldas, al interior de alguna habitación. Como apunta Bergala con relación a *Vivir su vida*, “la desnudez de las prostitutas se reducía a algunos cuadros vivientes de chicas inmóviles, esculpidas por la luz, marmóreas, ya desnudas siempre” (2003, p. 156).

La idea del cuerpo que se prostituye y que deviene en mero objeto es elocuente en la secuencia en que Raoul (Saddy Rebot), el proxeneta, explica a Nana la dinámica de la prostitución leyendo en *off* pasajes del libro *Où en est la prostitution* (1959) de Marcel Sacotte, aunque integrados como parte espontánea del diálogo que tienen ambos. Mientras escuchamos la voz de aquel hombre, vemos encuadres de objetos o de cuerpos humanos reducidos visualmente a lo mínimo, en *close-up* o plano de detalle: puertas de ascensor, manos que dan y reciben dinero, una radio, un gancho de ropa, un saco que se lo pone un hombre, Nana pintándose los labios. En *Vivir su vida*, en efecto, la cámara se aproxima al rostro de la heroína, pero en ese acercamiento al proceso de cosificación que implica el meretricio se encuadra en otras escenas a Anna Karina o incluso a otros personajes por detrás, en

travellings que los rodean y “niegan” sus rostros. Es un acto metonímico que los convierte en seres colectivos que representan el gradual fenómeno deshumanizador de la prostitución.

Pero Godard trasciende el “cuerpo estatua” de la prostitución, porque es un medio para reflexionar sobre la manera en que “pinta” a Anna Karina, la forma en que la convierte en modelo de su propio lienzo cinematográfico. Ello se aprecia en la secuencia en que el hombre rubio que Nana conoció en un bistró le lee, en una habitación, fragmentos del cuento *El retrato oval* de Edgar Allan Poe, traducido por Charles Baudelaire. Lo singular es que, cuando lo escuchamos, su voz es la del propio Godard. En el relato literario, el personaje pintor, como el cineasta francosuizo, busca capturar la vida misma en su obra, a partir de la imagen de su amada, quien fallece después de horas de posar para él. Esos primeros planos de Anna Karina sonriendo mientras escuchamos la voz del realizador sintetizan el espíritu del cuento de Poe; en particular, cuando esa voz le dice a Nana que esa historia literaria es “su” historia, la de ambos. El maestro de la *nouvelle vague* rompe los límites de la ficción para ingresar en esa frontera en que el personaje es Nana y, a la vez, Anna Karina.

Aquí Godard compara la objetualización del cuerpo en la prostitución con la que sufre en el arte, sea en los trazos de una pintura o en la filmación de un largometraje. Posteriormente, el cineasta haría una comparación similar entre las imágenes de mujeres en revistas o publicidades y la representación visual que hace de su protagonista en *Una mujer casada*. En esta cinta, esas distintas formas comerciales de encarnar el cuerpo femenino se convierten en paralelo de cómo la película explora posibilidades de exaltar compositivamente la belleza de la actriz Macha Méril, por medio del plano de detalle o del *close up*. El filme, como ya lo señaló Roud, indirectamente se asocia con la idea de la prostitución.

Volviendo a *Vivir su vida*, la muerte de Nana, a diferencia de la modelo del cuento de Poe, es más bien la puerta que se abre para que Anna Karina siga viva, como ser de inspiración para las siguientes películas del director en las que aparecería. Andy Milligan, al menos, le da a Dusty Cole profundos momentos de felicidad antes de la tragedia con la que termina *Fleshpot on 42nd Street*. Y lo hace alterando la manera en que se perfilaba el porno como género, en el que la historia contada era pretexto para incluir extensas escenas de sexo explícito.

A pesar de que el *boom* que desataría *Garganta profunda* (*Deep Throat*, 1972), de Gerard Damiano, solo meses antes del estreno de la cinta de Milligan, marcaría esas convenciones en el llamado cine para adultos, *Fleshpot on*

42nd Street solo reservó planos de detalle de sexo explícito en una sola escena: aquella en que Dusty tiene relaciones con Bob, curiosamente interpretado por uno de los actores principales de aquel filme de Damiano. Es el único pasaje sexual tierno, de afecto, que la protagonista vive con un hombre.

El personaje de Reems es absolutamente comprensivo con el de Cannon, lo que queda plasmado en el diálogo que recuerda McDonough en su fascinante biografía sobre Milligan: “‘I hustle for a living’, she says. ‘Everybody does’, says an unsurprised Bob” (2001, p. 234). La respuesta de Bob podría haberla dado sin ningún problema algún personaje de Godard en medio de esos diversos y ambiguos acercamientos del francés a las posibilidades de la prostitución, a la luz de las apreciaciones citadas de Roud a la obra del director de *Vivir su vida*.

Hacia el final de la cinta de Milligan, los encuadres de escenarios interiores muestran a Dusty y Bob jugando en una bañera, saliendo desnudos y riendo hacia la sala de estar. Una vez vestidos, escapan hacia la calle, a la luz del día, corriendo con brazos alzados y espíritu risueño, tal como lo hacen Odile, Franz y Arthur en su carrera por el Museo del Louvre en *Banda aparte* (*Bande à part*, 1964), uno de los clásicos mayores de Godard. El montaje, abrupto como el que sintetiza el asesinato de un policia a manos del personaje de Jean-Paul Belmondo en una de las primeras secuencias de *Sin aliento* (*À bout de souffle*, 1960), nos hace ver el choque vehicular

que sufre Bobby, a continuación, su cuerpo tendido y sin vida en la pista. Así aparece uno de los momentos más poderosos de *Fleshpot*: Dusty en plano busto, apoyada en el muro de la escalera por donde descendió con Bob, llorando desconsolada después de haber dicho a uno de los testigos del accidente que jamás conoció a aquel hombre muerto.

La muerte (no) es el final

Ambas películas terminan de una forma u otra con la muerte de sus heroínas. Godard opta por mostrar el cuerpo baleado de Nana en un encuadre que, como otros del filme, casi desaparece la iconicidad humana: la cámara panea hacia abajo para empequeñecer la imagen de Nana y dejarnos con la fría sensación de vacío de una pista despejada en el que yace el cuerpo agónico de ella. Milligan, a diferencia, no prefiere la sobriedad compositiva, sino el recargamiento y de una forma circular: vemos los mismos espacios, transitados por numerosas personas, en *travellings* laterales que aparecen en los créditos iniciales. Un plano medio contempla a Dusty con el rostro desencajado, boquiabierta, casi en signo de letargo, con la espalda encorvada, y es llevada con un hombre que le dice que debe apurarse, porque tiene otro cliente. Por cierto, es una escena que fue inspiración para una pintura creada por el músico Bob Dylan hace pocos años¹.

Foto:
Vivir su vida

¹ La pintura se puede ver en el siguiente enlace: <https://www.needsomefun.net/bob-dylan-art-works-2021-retrospectrum/>



Fuente: FilmAffinity



Si la muerte de Nana se representa en forma seca, casi como el registro documental de un acto cotidiano, “de la vida misma”, la de Dusty está más cerca al terror al que fue tan afecto Andy Milligan. Ella deambula como muerta en vida, como una zombi esclavizada y sujeta laboralmente a los mandatos de otros; más cerca, en ese sentido, a *La maldición de los zombies* (*The Plague of the Zombies*, 1966), de John Gilling, que a *La noche de los muertos vivientes* (*Night of the Living Dead*, 1968), de George A. Romero. Son dos visiones opuestas de la misma tragedia.

La muerte tomó a Anna Karina y Jean-Luc Godard en la vejez. Ella partió el 14 de diciembre del 2019 por un cáncer de pulmón, a los 79 años. Él nos dejó el 13 de septiembre del 2022, a los 91 años, por medio de un suicidio asistido en Suiza. Charles McHarry, columnista del *New York Daily News*, dijo en julio de 1972 que Laura Cannon sería aclamada como la nueva y más candente estrella del *underground* por su *performance* en *Fleshpot* (como se cita en Thrower, 2021, p. 59), película que además fue bien recibida por medios como *Variety*. “The Fleshpot bubbles!”, dijo al respecto la famosa revista (como se cita en McDonough, 2001, p. 235). Sin embargo, la

película no rindió bien en la taquilla y la carrera de la actriz no trascendió las fronteras del cine para adultos. Murió casi en el anonimato, por desconocidos problemas de salud, el 17 de junio del 2010, a los 63 años, poco después de tener la posibilidad de ser entrevistada en extenso por su trayectoria cinematográfica para *The Rialto Report* (2017). Andy Milligan falleció en la pobreza y por complicaciones vinculadas al sida el 3 de junio de 1991, a los 62 años. Sus restos fueron enterrados en una tumba sin marca. En los últimos años, alguien decidió colocar sobre ella una lápida. □

Referencias

- Bergala, A. (2003). *Nadie como Godard*. Paidós.
- McDonough, J. (2001). *The ghastly one: the sex-gore netherworld of filmmaker Andy Milligan*. A Capella Books.
- Roud, R. (2019). *Jean-Luc Godard*. Palgrave Macmillan.
- Temple, M. (2019). “Foreword to the 3rd Edition”. En R. Roud, *Jean-Luc Godard*. Palgrave Macmillan.
- The Rialto Report. (2017, 8 de enero). *Fleshpot on 42nd St: who was Laura Cannon?* <https://www.therialtoreport.com/2017/01/08/fleshpot-on-42nd-st/>
- Valencia, M., & Guillot, E. (1996). *Sangre, sudor y vísceras. Historia del cine Gore*. La Máscara.
- Thrower, S. (2021). *Andy Milligan's Venom*. En *The Dungeon of Andy Milligan* [Película; colección en Blu-ray]. Severin Films.

Foto:
La escena de *Fleshpot on 42nd Street* que inspiró una pintura de Bob Dylan



Lo clásico los géne películas



Foto: Una mujer es una mujer / Fuente: IMDb

o es moderno: eros en tres de GODARD

Godard fue uno de los cineastas más influyentes al mismo tiempo que rebelde, provocador y anárquico en su forma de hacer cine. A continuación, se explora su forma única y personal de tratar los géneros cinematográficos en *Sin aliento*, *Una mujer es una mujer* y *Alphaville*.

★ ALBERTO RÍOS*

*Comunicador y periodista. Presentador del programa *Cinema de los sentidos*.

Jean-Luc Godard es uno de los cineastas más influyentes e innovadores del siglo xx, conocido por su estilo único y su enfoque experimental. De acuerdo a Riambau (1988), el realizador franco-suizo, dentro de todos los directores pertenecientes a la *nouvelle vague*, destacó por su transgresión de las formas tradicionales de representación o el uso de escasos recursos para la producción cinematográfica debido, entre otras cosas, a su manejo poco ortodoxo de los géneros cinematográficos (p. 88).

Habiéndose desempeñado como crítico de cine para diversas publicaciones, como *La Gazette du cinéma* o *Cahiers du cinéma*, la más destacada, Godard fue un fanático del cine clásico estadounidense. Este fue una de sus principales influencias, en particular, la era del cine mudo y las películas de Hollywood de los años treinta y cuarenta. Entre sus cineastas favoritos están John Ford, Howard Hawks y Raoul Walsh, y en su obra refleja muchos de los elementos visuales y narrativos de estos cineastas.

Al ser un gran conocedor del Hollywood clásico y de sus géneros, el director decidió, durante sus primeros años, deconstruirlos a través de trucos visuales, el montaje discontinuo y la alteración de sus convenciones. *Sin aliento* (*À bout de souffle*, 1960), *Una mujer es una mujer* (*Une femme est une femme*, 1961) y *Alphaville* (*Alphaville, une étrange aventure de Lemmy Caution*, 1965) tienen en común el uso de ciertos patrones estilísticos del *noir*, del musical y de la ciencia ficción, respectivamente. En paralelo, Godard usó la rebeldía y la pasión de su joven visión de entonces para mutar su esencia.

Sin aliento: la deconstrucción del noir

Sin aliento fue el primer largometraje realizado por Godard. Es un filme disruptivo de las formas de narrar, utilizadas hasta ese entonces, en el modelo clásico de cine. La cinta sigue la historia de Michel Poiccard (interpretado por Jean-Paul Belmondo), un mujeriego, ladrón y estafador de poca monta al que se le complica la existencia después de robar un coche en Marsella. En la carretera asesina a un policía y escapa hacia París, donde tiene que cobrar un dinero. Allí busca a Patricia (Jean Seberg), una joven estudiante americana de periodismo con la que ya se ha visto y que lo dejó profundamente marcado. En ningún momento admitirá que la quiere, pero toda su forma de actuar, hasta el final de la película, nos hará ver que por ella habría sido capaz de dejar su mala vida.

Desde el inicio, la cinta tiene ciertos elementos del cine negro. Abre con un *gangster* en gabardina y sombrero que se fuma un cigarro antes de su próximo golpe, al mismo tiempo que deja a su más reciente conquista. Hasta ese punto, un inicio propio del género que había ganado mucha notoriedad en el Hollywood de los años cuarenta.

A pesar de que el protagonista de la película se encuentra en un viaje por carretera en un automóvil robado, su recorrido no se presenta de forma continua en la película. En su lugar, se utilizan *jump cuts*, que son cortes abruptos en la secuencia temporal que muestran momentos sueltos de la travesía. Estos saltos temporales se realizan desde la misma posición de la cámara, lo que rompe las

convenciones tradicionales del montaje y genera una sensación de extrañeza en el espectador. Además de ello, Michel habla directamente al público, pero no para contar la historia, como lo haría de pronto un narrador en *off* del género, sino para emitir comentarios, juicios de valor e ideas sueltas. Godard juega con el artificio de lo ficcional, esta vez, para romper la cuarta pared.

También tenemos la figura de la *femme fatale*. Pero, en lugar de una despampanante compañera de copas o una trampa seductora, tenemos a una estudiante estadounidense que vende *The New York Herald Tribune* para ganar un dinero extra en París, que no pronuncia correctamente el francés y que se dedica a conversar por las calles y cafés parisinos con el protagonista. Patricia está lejos del arquetipo clásico; sin embargo, ejerce la misma fuerza de atracción hacia el protagonista que Barbara Stanwyck en *Pacto de sangre* (*Double Indemnity*, Billy Wilder, 1944) o Brigid O'Shaughnessy en *El halcón maltés* (*The Maltese Falcon*, John Huston, 1941). Y al igual que muchas de ellas, será la perdición del protagonista. Al final, asume su papel de *femme fatale*, pero a lo largo de la película Patricia presenta una disputa interna entre ser una mujer moderna y perseguir sus estudios e independencia o caer ante la insistencia del amor y una vida en Italia junto a Michel.

Los mecanismos intertextuales, siempre tan presentes en el cine de Godard, también nos remiten al cine negro. Mientras Michel pasa por fuera de un cine ve una fotografía de Humphrey Bogart y hace el mismo gesto con el dedo en los labios que el actor norteamericano en *El halcón maltés*. Las referencias hacia Bogart vuelven a aparecer al final de la película. Wallace (2014) nos explica las conexiones entre la escena final de *Sin aliento*, en que sucede la muerte de Michel, con *El último refugio* (*High Sierra*, Raoul Walsh, 1941). Michel repite lo mismo que dice Ida Lupino en el filme estadounidense, quien le pregunta a Humphrey Bogart antes de morir:

“¿Qué significa... cuando un hombre se cae?”. Además, Patricia se vuelve hacia la cámara y se lleva el dedo a los labios en referencia al tic de Michel que está inspirado en Bogart. Al diferenciar y satirizar las convenciones de Hollywood, *Sin aliento* termina en ambigüedad. La película nunca resuelve lo que significa “repugnante”. ¿La palabra significa la traición de Patricia o la muerte de Michel? (Wallace, 2014)

En *Sin aliento*, Godard desafió las convenciones cinematográficas al jugar con la estructura narrativa, el montaje y la representación ficcional. De acuerdo a Román Gubern (1969),

el cineasta que quizá haya influido con mayor fuerza en la percepción del encuadre y en la narrativa fílmica ha sido Jean-Luc Godard, el que con su perpetua fluidez de la cámara, su ruptura de la continuidad visual y narrativa, sus constantes *travellings*, la utilización del exterior, y la destrucción de las convenciones del montaje y del sonido, ha logrado revitalizar un arte que había caído en la rutina. (p. 416)

La cinta quiebra el *noir* para imponerse como una piedra fundacional de un nuevo modo de hacer cine.

Una mujer es una mujer: musical de lo real

Fue el propio Godard quien describió *Una mujer es una mujer* (1961) como un “musical neorrealista” en una entrevista (Bergala, 1998, p. 224). La historia de esta película sigue a Angela (Anna Karina), una artista de *striptease* francesa que está desesperada por convertirse en madre. Cuando su prepotente novio Emile Récamier (Jean-Claude Brialy) sugiere que sea su mejor amigo

Alfred Lubitsch (Jean-Paul Belmondo) quien la embarace, debido a que él no quiere tener un hijo. Los sentimientos se complican cuando ella accede.

Es un musical “de lo real”. Los actores usaron su propia ropa y se usaron cámaras escondidas para captar la reacción real de los transeúntes a las situaciones que presentaron los protagonistas. Se eligieron escenarios naturales parisinos por su estilo obrero y poco glamoroso. Estamos lejos de los grandes sets con paisajes de ensueño de las superproducciones americanas.

El director creó un musical que rompe las reglas tradicionales del género, de nuevo alterando convenciones de las superproducciones estadounidenses, jugando con ellas y parodiándolas. Pese a tener una ausencia casi total de números musicales, el director usa la banda sonora en diversos momentos

Foto:
Sin aliento





Fuente: IMDb

para dar sentido a la película. De este modo, es también (como gran parte de la obra de Godard) una cinta autoconsciente. Y esa autoconciencia se aprecia en el uso de la banda sonora como un elemento vivo de la cinta. Godard emplea el sonido para marcar o resaltar ciertos detalles. Por ejemplo, cuando Angela se encuentra a una amiga que le dice por mímica que estuvo viendo *Disparen sobre el pianista* (*Tirez sur le pianiste*. François Truffaut, 1960), escuchamos disparos y el sonido de un piano.

Entre otros artificios que usa Godard como parte de la banda sonora está la supresión de la música diegética en determinados instantes para enfatizar un diálogo o momento. Un ejemplo es la secuencia en que la cámara se desliza de una mesa a otra en el cabaret donde trabaja la protagonista y, entre ambas, encontramos una bailarina haciendo su número: dejamos de oír la música

que acompaña el espectáculo cuando nos acercamos a la conversación de cada mesa y volvemos a escucharla cada vez que la cámara posa su foco en la bailarina.

La única escena donde hay un número cantado es aquella en la que el personaje de Anna Karina hace su espectáculo en el burdel. En este punto, la actriz y el director llevaban un año de matrimonio y Godard utilizó tanto la escena como la película en sí para exaltar la belleza y el magnetismo artístico de su por entonces esposa, con referencias a secuencias típicas del género. Lázaro (2020) interpreta la escena de la siguiente forma:

Una Angela entra en escena quitándose la ropa con movimientos suaves de cadera, mientras baila y canta con una mirada y sonrisa cautivadora. Los espectadores para entonces ya estaban acostumbrados a los encantos de la despampanante Brigitte Bardot, pero Karina hacía único todo lo que tocaba y con este número musical no conseguía solo seducir sino enamorar al espectador. La guinda del pastel viene con la última estrofa de la canción en la que Ángela, en un primer plano, mira a cámara y canta "puedo ser muy cruel pero los hombres no se quejan porque soy preciosa". Godard sabía el poder que tenía Anna por lo que regala a la audiencia varios guiños, miradas y saludos a la cámara durante la película. (p. 34)

La película muestra a la protagonista como una mujer independiente y fuerte. En la película, Godard juega con la idea de la mujer como objeto sexual y la subvierte al presentar a Angela como una mujer que trabaja en un club de *striptease*, pero que no se deja definir por su trabajo, sino que busca cumplir su deseo de ser madre e imponer su voluntad y anhelos sobre el de los hombres.

A nivel estético, la cinta utiliza colores saturados, muy brillantes y vivos, posiblemente influenciados por el arte pop. Este tipo de colores eran comunes en los grandes musicales de Hollywood como *Nace una estrella* (*A Star is Born*. George Cukor, 1954), *El mago de Oz* (*The Wizard of Oz*. Victor Fleming, 1939) o *Los caballeros las prefieren rubias* (*Gentlemen Prefer Blondes*. Howard Hawks, 1953). Sin embargo, a diferencia del París idílico de *Un americano en París* (*An American in Paris*. Vicente Minnelli, 1951), el personaje de Anna Karina cuenta su sueño de ser una artista de musicales como Cyd Charisse o Gene Kelly,

Foto:

Una mujer es una mujer

a través de un montaje bastante disruptivo, en medio de una calle en construcción, con escombros y llena de polvo. Es el espíritu del género, pero sin la romantización que lo caracterizaba. El artificio del cine mostrado en la famosa escena de *Cantando bajo la lluvia* (*Singin' in the Rain*. Gene Kelly, Stanley Donen, 1951) es quebrado.

Alphaville: la poesía noir y sci-fi

Con *Alphaville*, Godard unió elementos del cine negro y la ciencia ficción para crear una película única en medio de las calles de una París que pueden evocar desde un país bajo un régimen dictatorial hasta un planeta en una galaxia lejana. La cinta presenta a Lemmy Caution (Eddie Constantine), quien viaja a una ciudad espacial conocida como Alphaville. Toma la identidad de Ivan Johnson, periodista que se supone ha viajado para escribir sobre ese lugar. Caution es en realidad un agente que está ahí para buscar a un agente secreto y compañero desaparecido. También debe encontrar al profesor Von Braun, inventor de un arma letal, y llevarlo a la ciudad de Nueva York. Finalmente, debe destruir a la poderosa computadora que controla las mentes de los habitantes de la ciudad, la cual ha prohibido a los habitantes la posibilidad de tener pensamiento libre, de amar, de cuestionar, de tener emociones. Caution conoce también a Natacha (Anna Karina), quien se unirá

a él en una búsqueda por entender qué es la libertad.

Pese a que se sitúa en un futuro, la cinta alude a hechos del siglo XX, como la guerra de Argelia, y ocurre en un París que está lejos de ofrecer una imagen futurista. Es una ciudad que se ve sucia, llena de criminales y oscuridad. No es un mundo utópico ni deslumbrante. Godard se aleja de los efectos especiales, las maquetas, los escenarios deslumbrantes. La esencia visual de la cinta es *noir*: claroscuros, tomas en callejones, persecuciones policiales, vestuarios de *gangsters*. El director, como siempre, busca la provocación a través de la parodia y la deconstrucción de las bases de un género. Por ejemplo, la gran computadora que controla las mentes de los habitantes de Alphaville es un ventilador, o la autopista del Boulevard Périphérique se convierte en la vía de un viaje interplanetario.

Foto:
Alphaville

En relación con lo anterior, de acuerdo con Gómez Muller (2019),



nada la distingue de París y sus suburbios, los lugares donde la película fue rodada, sugiriendo así una proximidad entre la capital de esta "galaxia" y nuestras capitales y ciudades contemporáneas. Este efecto de proximidad es reforzado desde el inicio del filme por la proximidad espacial entre Alphaville y las galaxias o "países exteriores": Johnson llega a ella en coche al cabo de solo un día de ruta (como se descubre al final de la película). Lejos de la tradicional ciencia ficción que en general busca diferenciar lo más posible la representación ficcional de la realidad dada, Godard opta por indicar claramente que Alphaville no se encuentra a "años luz" (en sentido propio como en sentido figurado) de nuestras sociedades industriales o llamadas "post-industriales". (p. 147)

Dentro del marco de representación de las sociedades posindustriales, Godard evidencia varias críticas hacia las sociedades modernas y tecnológicas. De acuerdo con Turner Classic Movies (TCM, s.f.), la película originalmente iba a llamarse *Tarzán vs IBM*. Un título que puede parecer cómico, pero que encierra uno de los tópicos más importantes utilizados en la ficción: el hombre contra la máquina. La sociedad más avanzada tecnológicamente es la más deshumanizada, la que ha perdido las emociones. Es la sociedad del raciocinio, de la lógica y de lo estable. Pero se ha perdido la libertad, se ha perdido la capacidad de sentir

y, sobre todo, se ha perdido la capacidad de expresarse a través del arte y la poesía (el director deja bien en claro su importancia).

No es gratuito que en la película las máquinas que se encargan de controlar sean elementos tan simples y comunes, en lugar de grandes aparatos futurísticos hechos mediante efectos. Godard expone y se burla de cómo la sociedad moderna vive bajo el influjo de la tecnología, de la maquinaria. No es capaz de pensar ni hacer nada sin ayuda externa.

¿Es *Alphaville* un *sci-fi* con estética *noir* o un *noir* con trama de *sci-fi*? Puede que ninguno de los dos. Godard toma elementos de ambos géneros. Los une y crea algo suyo, una amalgama única. *Alphaville* es una distopía de lo que por entonces era la modernidad. Aunque, tiene un final que es una antítesis a todo el control que ejercen las máquinas: la liberación mediante el arte. Johnson y Natacha logran huir sin mirar atrás. Son los Orfeo y Eurídice que sí logran el cometido de huir de ese

Foto:
Sin aliento



Fuente: Turner Classic Movies (TCM)



Foto:
Alphaville

mundo. Escapan de una sociedad que los enclaustra, los controla y los manipula. Su gran escape hacia la libertad durante toda la película es, además, la poesía. De acuerdo con Gómez Muller (2019), la contraposición de la oscuridad nocturna que envuelve a Alphaville y su control es la luz expresada por los versos de Paul Éluard: “El contenido y significado de este vínculo son expresados alusivamente por medio de un juego de encuentros entre la imagen y el sonido asociado con los versos que explicitan la metáfora de la luz” (p. 160). Al final, Godard utiliza un género para poner en discusión el enfrentamiento no solo del hombre contra la máquina, sino también de la oscuridad contra la luz, de la tecnología contra la poesía.

Conclusiones

Godard en *Sin aliento*, *Una mujer es una mujer* y *Alphaville* explora y altera a las bases que construyen los géneros cinematográficos. Son obras con alto contenido crítico hacia la forma de hacer cine, el rol de la mujer en la sociedad moderna y el papel de la tecnología, respectivamente. Godard representa los géneros como entidades móviles, en constante conversación entre los mismos. Con su rebeldía habitual rompe la barrera entre ellos, por momentos se burla de sus convenciones, pero con un rico conocimiento de las reglas del cine, y sale airoso en sus experimentos narrativos. Son obras de espíritu anárquico, con mucha autoconciencia ficcional, que

hacen constantes guiños al espectador. En resumen, exploran maneras de contar historias más allá de las fronteras tradicionales del cine. □

Referencias

- Bergala, A. (Ed.). (1998). *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard, 1950-1984* (t. I). Cahiers du cinéma.
- Gómez Muller, A. (2020). Alphaville o la poesía insurrecta. Un retrato del nihilismo moderno. *Estudios de Filosofía*, (62), 143-163. <https://doi.org/10.17533/udea.ef.n62a08>
- Gubern, R. (1969). *El cine: visión de conjunto*. Anagrama.
- Lázaro, A. (2020). *El personaje femenino en la filmografía de Jean-Luc Godard: el caso de Anna Karina* [Tesis de grado, Universitat Politècnica de Valencia]. RiuNet repositorio UPV. <http://hdl.handle.net/10251/152940>
- Mohan, M. (2014, 18 de Febrero). 'Alphaville' review: Jean-Luc Godard's vintage genre mash-up returns to the big screen. *The Oregonian*. https://www.oregonlive.com/movies/2014/02/alphaville_review_godards_vint.html
- Riambau, E. (1998). *El cine francés 1958-1998*. Editorial Paidós.
- Wallace, J. (2014, 5 de abril). “A Bout de Souffle” by Jean-Luc Godard: how did it reinvent modern cinema? *The Artifice*. <https://the-artifice.com/a-bout-de-souffle-jean-luc-godard-how-did-it-reinvent-modern-cinema/>

El fin del amor en *El desprecio* de Godard

Este ensayo reflexiona sobre el origen del desprecio de Camille a Paul en *El desprecio* de Godard. Considerando la relectura de la *Odisea* planteada en el filme, se estudiará la crisis de esta pareja desde una perspectiva sociológica y desde la teoría de los afectos. En ese sentido, se analizará cómo se forma la imaginación romántica de ambos personajes, lo que permitirá entender sus expectativas y desencuentros.

★ SHA SHA GUTIÉRREZ ÑAHUI*

amor



Se ha dicho que *El desprecio* (*Le Mépris*, 1963) es una película autorreferencial en tanto cuenta la historia de la crisis matrimonial de Jean-Luc Godard y Anna Karina a partir de la relación de Paul y Camille. Así, el protagonista de *El desprecio* es un dramaturgo casado con una joven y atractiva mecanógrafa y, tal como se muestra en su primera escena juntos, su amor es evidente, arrollador. No obstante, el problema surge cuando Paul se ve forzado a trabajar como guionista

de cine bajo las órdenes de un productor de Hollywood (Jerry), quien se convertirá en el pretendiente de Camille. En ese sentido, trabajo y amor son hilos que se cruzan y tensan a lo largo del filme; por ello, *El desprecio* es también considerada una película sobre el oficio de hacer cine. Constantemente, el espectador será testigo de la puesta en escena del equipo de filmación tras la cámara. Por lo tanto, nos hacemos concientes de la ficción, somos forzados a reconocerla y adoptar una mirada crítica sobre ella.

Problemas en el paraíso

La primera escena de Paul y Camille juntos es significativa, porque no hay ninguna sombra de rencor en las palabras de ella. Conversan desnudos en la intimidad de la cama y no temen mostrarse vulnerables y enamorados el uno del otro. Así, ella le pregunta si le gustan ciertas partes de su cuerpo y él responde lo siguiente:

Foto:
El triángulo amoroso de *El desprecio*

Paul: Te quiero entera, con ternura, trágicamente.
Camille: Yo también, Paul. (Godard, 1963)



El color rojo satura esta secuencia y puede simbolizar el amor y el deseo de la pareja, pero también la sangre y la violencia que se va a desatar después. Esta ambivalencia se reafirma con las palabras de Paul al calificar su amor como algo trágico. La tragedia como género literario adquiere especial relevancia en *El desprecio*, porque el subtexto de esta película —y del libro del que está basado— es la *Odisea* de Homero y si bien este texto clásico no es estrictamente una tragedia, sino una epopeya, se pueden identificar momentos



Fuente: MUBI

trágicos en la obra. Así pues, en *El desprecio*, Paul ha sido contratado como el guionista de una nueva adaptación de la *Odisea*, debido a los problemas existentes entre el director (Fritz Lang) y el productor. Tanto Lang como Paul creen en el cine de arte, reflexivo, mientras que Jerry prioriza las ganancias de un cine comercial. Sin embargo, Paul acepta este trabajo por Camille para tener una vida holgada junto a ella. Así, pasan de vivir en un cuarto alquilado a un departamento amplio. Lejos de acabarse sus problemas, empiezan a discutir más. Camille opta por un lenguaje pasivo-agresivo y, en más de una ocasión, sus desencuentros terminan en violencia física. Es claro para el espectador que el amor de la pareja en su primera escena juntos ya no está. Ya no hablan el mismo lenguaje y esto, según Jean Luc-Godard, es el gran problema de la modernidad (como se cita en Kosmac, 2016).

El origen del desprecio

¿De qué hablamos cuando hablamos del desprecio?
 ¿Es lo mismo que el odio?
 ¿En qué momento el amor da paso al desprecio? En *La política cultural de las emociones*, Sara Ahmed señala que “la repugnancia hace algo: mediante ella, los cuerpos ‘retroceden’ ante su proximidad” (2017, p. 135). A diferencia del odio, la repugnancia es visceral, el cuerpo se siente desnudo o expuesto. Por ello, “sentirse repugnado es, después de todo, *verse afectado por lo que uno ha rechazado*” (Ahmed 2017, p. 138). En *El desprecio*, Camille rechaza a Paul, una y otra vez, con sus actos y sus palabras. Toma la decisión de dormir en el sofá de la sala bajo el subterfugio de que nunca le gustó dormir con la ventana abierta. En otro momento, Paul le dice a ella que ya no hacen el amor y ella, a modo de respuesta,

se desnuda en el sofá y le contesta, imperturbable, “ven”. Claramente, se observa, en el primer caso, el deseo de Camille por alejarse del yugo matrimonial; el cuerpo de él ya no es más un objeto deseado, sino uno que le inspira rechazo. En el segundo caso, Camille ya no marca una distancia física, sino emocional. El sexo ya no es más un acto deseado por ambos, sino que es visto como un acto de rutina por parte de ella. Por eso, el “ven” de Camille le resulta ofensivo a Paul y le ordena, con el orgullo herido, que se vista. Cabe agregar a este análisis que, en esta segunda secuencia, las palabras se vacían y pierden su significado, y vuelve caótica la realidad subjetiva de Paul. Es decir, el “ven” de Camille significa, en el fondo, “vete”.

En ese sentido, su relación se transforma en un campo de batalla. El amor cede y da paso a la incomprensión y el odio. ¿Qué es lo que desprecia Camille de Paul? ¿Su decisión de dejar su trabajo de dramaturgo por ganar más como el guionista de una película? No, porque cuando considera romper su contrato, Camille le dice que no lo haga, que ya es demasiado tarde. En otras palabras, el desprecio es irreversible e irremediable y he allí lo trágico: Paul no puede, por más que lo desee, recuperar el amor de Camille. La ha perdido para siempre. Por ello, el final del filme acentúa esta separación con la muerte de ella y el productor, pero volveré a este punto más adelante.

Camille desprecia el desinterés de Paul hacia ella. A lo largo del largometraje, Jerry no oculta sus intenciones de estar a solas junto a Camille. Sin embargo, él no representa ninguna amenaza para Paul, ya sea porque confía en su esposa o no lo considera un rival. La confianza de Paul hacia Camille puede ser estudiada a

la luz de otra película sobre la crisis matrimonial, como *Ojos bien cerrados* (*Eyes Wide Shut*, 1999) de Stanley Kubrick, donde Alice le increpa la absoluta “confianza” de Bill, su esposo, hacia la fidelidad de ella.

Bill: Lo que sí sé es que estás un poco drogada esta noche, quieres pelear conmigo y ahora tratas de ponerme celoso.

Alice: Pero tú no eres un tipo celoso, ¿verdad?

Bill: No, no lo soy.

Alice: Nunca tuviste celos por mí.

Bill: No.

Alice: ¿Y por qué nunca tuviste celos por mí?

Bill: Pues, no sé, Alice, quizá porque eres mi esposa. Quizá porque eres la madre de mi hija y sé que nunca me serías infiel.

Alice: Estás muy, muy seguro de ti mismo, ¿no?

Bill: No, estoy seguro de ti. (Kubrick, 1999)

Después de esta declaración, Alice le confiesa que estuvo a punto de serle infiel a Bill. Estuvo a punto de dejarlo por otro hombre que conoció y que, por azares de la vida, desapareció. Entonces, no le detiene el amor o el respeto a él, sino la pura casualidad. Saber que Alice pudo dejarlo a él y a su hija por el deseo hacia otro hombre lo sobrecoge y marca el descenso de Bill a un mundo sombrío de angustia y secretos. Pero lo llamativo de su discusión es el replanteamiento de la fidelidad. Ni Alice ni Camille son emblemas de la fidelidad en un sentido tradicional. Ambas tienen dudas con respecto a sus matrimonios, resienten el hecho de que sus parejas invaliden la posibilidad de que ellas sean capaces de desear a otros hombres. Al dar por sentado su presencia, Alice y Camille desprecian el poder imaginario que ellos creen tener sobre ellas. Por esta razón, el discurso de la confianza pierde credibilidad para ambas mujeres, porque

en el fondo no es más que soberbia masculina.

El costo del desprecio

A partir de la relectura de la *Odisea* planteada en el filme, Penélope no sería más el símbolo de la fidelidad al esperar durante veinte años el retorno de Ulises a Ítaca. Por el contrario, Paul considerará que los problemas de este matrimonio habrían empezado antes de la guerra. Esta sería la excusa, pero no la razón de su separación. Para Paul, Ulises dejaría su tierra porque Penélope ya no lo ama más. En el fondo, lo desprecia como Camille lo desprecia a él. Entonces, no estamos frente a una historia clásica de la fidelidad femenina, sino ante una lectura moderna de la infelicidad conyugal. El Ulises de Paul/Lang (y de Godard) es un héroe melancólico: puede enfrentarse a mil y un aventuras, pero no al desprecio de su esposa. Esto mismo le ocurre a Paul, quien delega la decisión de separarse a Camille y, en un intento desesperado por retenerla, considera acabar con la vida de su amante. Pero esto no ocurre, porque Camille se deshace del revólver de Paul y le deja, a modo de despedida, una carta donde le confiesa que viajará con Jerry a Roma.

El viaje a Roma es configurado aquí como un viaje a la muerte, es el destino que la pareja tendrá al llegar allí. Este sino trágico puede leerse como un castigo. En el filme se condena la huida de Camille con un hombre que solo piensa en los negocios sin ninguna vocación artística. Asimismo, ella no se marcha con él porque lo ama, sino porque desprecia a su esposo. En ese sentido, el desprecio termina conduciéndola a la muerte.

El cine como fábrica de deseos

No es gratuito el papel que cumple el cine en este filme. Recordemos cómo inicia *El desprecio*: “El cine, dijo André Bazin, sustituye nuestra mirada por un mundo acorde con nuestros deseos. *El desprecio* es la historia de ese mundo” (Godard, 1963). Así pues, desde que empieza el largometraje, Godard da cuenta de la influencia del cine en la formación de nuestros afectos y deseos. No obstante, la imaginación romántica no solo se alimenta

del cine, sino también de la televisión, la publicidad, la literatura y el arte en general. Todo ello moldea nuestros deseos y explica mejor nuestro sufrimiento cuando la realidad no está a la altura de nuestras expectativas. Eva Illouz analiza, a manera de ejemplo, el sufrimiento de Emma Bovary en su libro *Por qué duele el amor. Una explicación sociológica y sostiene que*

“el problema de la imaginación [romántica] tiene que ver con la organización del deseo, con los modos en que se desea, en que ciertas cogniciones culturalmente destacadas le dan forma al deseo, y en que tales deseos inducidos por la cultura generan determinadas formas comunes de sufrimiento, como la insatisfacción constante, la decepción y la nostalgia perpetua”. (2012, p. 270)

Siguiendo esta línea de análisis, Camille espera que Paul asuma un papel mucho más activo en su relación, que manifieste su disconformidad o incluso se enfrente a Jerry, porque así lo dicta su imaginación romántica. Pero en lugar de eso, Paul opta por la retirada, por no reconocer celos en él y dejar a solas a su esposa y el productor en más de una ocasión. Al respecto, son llamativos los momentos en los que Camille observa, a la distancia, a Paul, pues la mirada de ella está cargada de orfandad. Con Jerry en escena, las posibilidades de vivir un romance con Paul se agotan y el matrimonio se vuelve un espacio opresivo del que ella huirá finalmente.

Por otro lado, Paul es un hombre de letras, reconoce las citas literarias que pronuncia Fritz Lang a lo largo del filme. Si bien su interpretación de la *Odisea* se debe a la crisis que afronta su matrimonio, el texto de Homero —y las películas que consume para inspirarse como *Viaje a Italia* (*Viaggio in Italia*, 1954) de



Fuente: Bogart Magazine

Roberto Rossellini— forman su imaginación romántica. Así como Ulises asesina a los pretendientes de Penélope, Paul toma un revólver para acabar con la vida de Jerry. Sin embargo, el crimen pasional es cuestionado por Fritz Lang:

El crimen pasional no tiene sentido. Si la mujer que quiero me engaña y la mato, ¿qué es lo que me queda? Mi amor está muerto. Mato a su amante, ella me odia y la pierdo. El homicidio nunca puede ser una solución. (Godard, 1963)

Quizá, por ello, la película concluya sin un asesinato. Las manos de Paul, el despreciado, no terminan manchadas de sangre, a diferencia de los cuerpos de Jerry y Camille.

Foto:
Brigitte Bardot y la peluca que recuerda a Anna Karina

Conclusiones y reflexiones finales

Tal como apunta Godard, *El desprecio* “trata sobre el mal que nos sigue acechando en la actualidad, el de la incompreensión entre las personas” (como se cita en Kosmac, 2016). Por ello, no es fortuito que en la película los personajes requieran de una traductora para poder entenderse los unos a los otros. Pero más allá de las barreras lingüísticas, Godard pone el énfasis en la incomunicación de dos personajes que inicialmente se amaban con una pasión que teñía de rojo la pantalla. En ese sentido, el paso del amor al desprecio es trágico, porque no hay vuelta atrás. El amor de Camille es el paraíso perdido al que Paul ya no podrá regresar jamás. ◻

Referencias

- Ahmed, S. (2017). *La política cultural de las emociones*. Universidad Nacional Autónoma de México, Programa Universitario de Estudios de Género.
- Godard, J.-L. (Director). (1963). *Le Mépris* [El desprecio] [Película]. Les Films Concordia; Rome. Paris Films; Compagnia Cinematografica Champion.
- Kubrik, S. (Director). (1999). *Eyes wide shut* [Ojos bien cerrados] [Película]. Warner Bros.; Stanley Kubrik Productions.
- Illouz, E. (2012). *Por qué duele el amor. Una explicación sociológica*. Katz Editores.
- Kosmac, N. (2016, 20 de junio). Una visión sigilosa y contemporánea de “El desprecio” de Jean Luc Godard. *Culturamas*. <https://www.culturamas.es/2016/06/20/una-vision-sigilosa-y-contemporanea-de-el-desprecio-de-jean-luc-godard/>

DZIGA VERTOV

teoría y praxis

del CINE-OJO y el

Con la llegada de Mayo del 68, las intenciones de Jean-Luc Godard y su cine se vuelven más radicales. Unos meses después, junto a Jean-Pierre Gorin, fundó el Grupo Dziga Vertov, el que se mantuvo activo hasta 1971. No obstante, la influencia de Vertov persistiría en el cine godardiano al plasmarse en la noción del cine como ojo y como mano. En este ensayo, abordamos tales nociones a través de dos cortometrajes —*Cámara-Ojo* (1967) y *Yo te saludo, Sarajevo* (1993)— y dos largometrajes —*Aquí y en otro lugar* (1976) y *El libro de imágenes* (2018).

★ MANUEL CASAVILCA*

* Posproductor audiovisual. Creador del blog *La Pantalla Infinita*.

en **GODARD:**

CINE-MANO



Foto: *Cámara-Ojo* / Fuente: *Débordements*

lo largo de la historia del cine, ciertos autores han buscado dejar huella teorizando sus propias prácticas cinematográficas. Jean-Luc Godard, por su lado, fue una de las voces más notorias en generar tanto una teoría sobre su cine como una aplicación práctica correspondiente. Tal idea surge con gran fuerza durante el Mayo del 68 francés, el contexto de la cita al inicio de este texto. Godard pronunció tales palabras durante los álgidos debates sobre la cancelación del Festival de Cannes que coincidió con las movilizaciones obreras y estudiantiles de ese momento. La reticencia inicial de continuar con el festival era contestada con una solidaridad entre la contemporaneidad del cine con los movimientos sociales: si la *nouvelle vague* iniciaba en esa misma década, la vanguardia no debía de quedarse atrás de sus tiempos.

Tales palabras, drásticas e irónicas, no serían pasadas por alto. El festival fue cancelado en su segunda semana, después de que un grupo de estudiantes y cineastas (incluido Godard) jalaran las cortinas de una sala de proyección para impedir la proyección de *Peppermint Frappé* (1967) de Carlos Saura. Por otro lado, se marca una inflexión en el cine godardiano: acaba un cine libre y disruptivo de la nueva ola para dar paso a un cine militante. A partir de aquel momento, el quehacer cinematográfico debía ir de la mano con el quehacer político. Entonces, Godard se asocia con Jean-Pierre Gorin y funda el Grupo Dziga Vertov en 1968. Este abrazaba la realización colectiva y rechazaba cualquier autoría personal sobre su obra. Se trataba de una aproximación del hacer-cine a la realidad social: no abordar la política como elemento temático, sino como rasgo de la realización. “Rodar políticamente una película. Montarla políticamente. Difundirla

“No hay una sola película que muestre los problemas de los obreros y los estudiantes el día de hoy... Estamos tarde”.

Jean-Luc Godard en Cannes, 1968.

políticamente” (Godard, 2008, p. 19), indica el manifiesto del grupo.

La interrogante sobre cómo llevar a cabo tal labor política y cinematográfica es una constante que implica reflexionar sobre el cine como dispositivo, como representación del otro y como lugar de enunciación. Es entonces que se destaca la figura del cineasta soviético, Dziga Vertov, como referente clave para entender estas cuestiones. Refiriéndose a Godard, Bouhaben (2016) indica que “de él [Vertov] aprendió a interrogarse políticamente sobre las imágenes y los sonidos y, sobre todo, sobre sus relaciones diferenciales” (p. 2). Tales relaciones se expresan, esencialmente, por el uso libre de la cámara del cine-ojo defendido por Vertov y por el poder del montaje para proponer yuxtaposiciones visuales y sonoras.

La duración del grupo Dziga Vertov alcanzó solamente hasta 1971. Son muy pocas las películas producidas por el dúo Gorin-Godard. Sin embargo, a pesar del corto tiempo del proyecto, la vigencia de las ideas desarrolladas permea la posterior filmografía godardiana. Ciertamente, la influencia de Vertov une varias obras del cineasta francés: desde *Aquí y en otro lugar* (*Ici et ailleurs*, 1976) hasta *El libro de imágenes* (*Le Livre d'image*, 2018), que en sus últimos minutos parece una reiteración de la primera. Como veremos, en estas y otras obras se evidencia un énfasis en el uso de la cámara y del montaje, lo que demuestra nociones del cine como ojo y como mano.

El cine-ojo: mirada estudiosa, redentora y revolucionaria

La gran teoría cinematográfica desarrollada por Dziga Vertov recibe el nombre de cine-ojo, cuyo fin era proveer un entendimiento de la técnica afín a la ideología soviética. Por un lado, un cine comprometido con la revolución que busca “posibilitar que todos los obreros del mundo se vean mutuamente” (Vargas, 2020, p. 146). Se trataba de una tarea de identificación clave en la naciente Unión Soviética que podemos asociar a un cine cargado con tintas ideológicas. Se trata de un ideal similar a las intenciones del Grupo Dziga Vertov, expresadas en el manifiesto escrito por Jean-Luc Godard en 1970. En este, ya encontramos la identificación de varios grupos asociados a causas revolucionarias: desde los rebeldes palestinos en Jordania hasta las Panteras Negras en Chicago.

El ejercicio de este cine político (reconocidamente propagandístico, incluso) consiste en una tarea arduamente estudiosa para el cineasta francés, tal como señalan Lucas (2008), Bouhaben (2016) y Vargas (2020). Se trata de un estudio que distingue dos etapas. Por un lado, está el reconocimiento del lugar de enunciación desde el cual se maneja el dispositivo. Para ilustrarlo podemos referirnos a *Cámara-Ojo* (*Caméra-Oeil*), un cortometraje de 1967 que forma parte del filme *Lejos de Vietnam* (*Loin du Vietnam*), producido por Chris Marker. En este trabajo, Godard se muestra a sí mismo reflexionando sobre su relación con la guerra de Vietnam y con las imágenes que

¹ Como se cita en LoberFilms, 2010. Traducción propia.



le gustaría crear respecto de la misma. Justamente, imágenes que nunca fueron capturadas por él, sino solamente imaginadas y pensadas. En el cortometraje, el propio cineasta menciona que intentó obtener un permiso de las autoridades norvietnamitas para rodar material en su territorio. Sin embargo, nunca le fue otorgado el permiso, por lo que solo le queda hablar sobre posibles anécdotas de una guerra en la que no estuvo, mientras manipula una cámara cinematográfica en la azotea de un edificio parisino.

De esta manera, Godard reconoce su propio lugar de enunciación, alejado de la experiencia bélica, pero asumiendo con ironía un nuevo compromiso: dejar a Vietnam infiltrarse en su cine. Entonces, el cortometraje propone una introspección de sus propias imágenes (principalmente,

Foto:
*Aquí y en otro
lugar*

de *La Chinoise*, 1967) y de las externas, aquellas provenientes del archivo bélico. Tales imágenes se acompañan de la voz en *off* de Godard, recurso habitual en su cine-ensayo.

Por otro lado, la segunda etapa de esta tarea de estudio y reflexión consiste en la representación, en tanto relación entre el sujeto que registra y el objeto que es registrado. En tal vínculo se percibe una distancia entre ambos, admitida con claridad en *Cámara-Ojo*. “El trabajador público no mira mis películas. Entre él y yo existe la misma distancia que entre yo y Vietnam”, sentencia la voz en *off* del director. Luego, un plano bastante preciso: al frente y en desenfoco, una marcha pasando por las calles; atrás y en foco, un tumulto de gente quieta, mirando y esperando a que pasen. Similar

relación entre un cine que se va radicalizando —como el de Godard— y un trabajador público que, con respeto, decide no participar en el movimiento. Al final, la conclusión del cortometraje para el cineasta es el grito de revolución: “aquellos que no somos revolucionarios, debemos escuchar y transmitir ese grito tan a menudo como sea posible”.

Cámara-Ojo se puede interpretar, entonces, como un preámbulo a la experiencia *Dziga Vertov* en Godard. El cortometraje consiste en un ensayo con forma similar a sus siguientes trabajos: introspección sobre el rol del cine en la revolución, cortes de metraje encontrado y voz en *off* que acompaña a las imágenes. Pronto, esta propuesta va un paso más adelante para, como mencionamos previamente, comprometerse con ideales revolucionarios y acercarse a su



realidad. Es decir, se opta por un cine militante, específicamente por la causa palestina aceptada por Jean-Luc Godard. De las películas acreditadas a tal grupo, *Aquí y en otro lugar* (1975) es la que refleja más el compromiso con la liberación de Palestina. En este caso, se baja al llano de la realidad política en un acercamiento con los guerrilleros de Al Fatah.

Ahora, el vínculo es más evidente: la mirada apunta hacia la enseñanza en aulas palestinas, hacia las acciones en campamentos de Al Fatah o hacia la redención de los guerrilleros muertos en combate. Se busca, pues, acortar la distancia que en *Cámara-Ojo* parecía tan extensa como irreconciliable. En suma, siguiendo a Vargas (2020), el director de cine “asume la responsabilidad del artista como agente político” (p. 156). Y en ello, continúa siendo un proceso de cuestionamiento continuo al lugar de enunciación, sobre todo por el

quiebre que se busca plantear con respecto a la mirada occidental sobre Oriente Medio. Se trata de “una crítica de la imagen desde la imagen” (Vargas, 2020, p. 154), en la cual se reconoce la necesidad de que el cine se libere de formas capitalistas comunes de representar la guerra. En *Cámara-Ojo* estaba apuntando hacia Vietnam y en *Aquí y en otro lugar*, hacia Palestina.

El cine-mano: yuxtaposición, lenguaje y trabajo manual

Abordar las ideas de Jean-Luc Godard sobre el cine implica referirse al montaje como etapa sustancial que da sentido a las películas. De acuerdo a Aidelman y Lucas (2010), se trata de “lograr que el espectador piense cinematográficamente, ... sea capaz de montar o crear en su cabeza esa tercera imagen que surge de la verdadera relación o comparación entre imágenes” (p. 10). De esta manera, se apela también a una mayor

Foto:
*El libro de
imágenes*

intervención del espectador: su mirada e interpretación desarrollan una sensibilidad nueva ante las imágenes.

Esta concepción sobre el montaje guarda similitud con las ideas del mismo Dziga Vertov, para quien este proceso complementa a las propias imágenes. Asimismo, explica Murcia Conesa (2018) que “para los militantes del cine-ojo y, en general, del cine entendido como montaje, el objetivo es elevar la conciencia del espectador” (p. 77). Godard, militante de Vertov, entiende esta noción acercando al espectador a la creación de imágenes por sí mismo y hacerlo partícipe del cine que observa.

Esta invitación a pensar las imágenes implica ver las mismas a través de sus límites, aquellas zonas en las que se juntan unas con otras. De ahí, el énfasis a pensar entre imágenes, a pegar la mirada al intervalo que vincula tales elementos. En *Aquí y en otro lugar* es evidente desde el

título: y, la conjunción que une a ambos espacios y que da sentido a buena parte de la película. Godard usa el montaje para yuxtaponer ideas e imágenes. Frecuentemente, utiliza un plano de la palabra *et* ('y', en francés) para unir planos o escenas que muestran la oposición de dos mundos: el "aquí" (Occidente, Francia) y el "otro lugar" (Oriente, Palestina).

Esta propuesta no se limita a la imagen, sino que involucra el sonido para construir un nuevo lenguaje. En la misma película se muestran, en una pantalla, dos textos contiguos: *Ici et ailleurs* ('Aquí y en otro lugar') e *(Image) et (son)* ('Imagen y sonido'). El paralelo de dos mundos que vimos en el párrafo anterior se traslada también al plano sonoro: disparos y ambientes que interrumpen la narración, por ejemplo. Incluso, la voz en *off* implica una intervención del sonido sobre la imagen.

Foto:
Yo te saludo,
Sarajevo

La narración y comentarios de Godard y su pareja, Anne-Marie Miéville, resignifican los registros de su estancia en Jordania, pues corresponden a otro momento. Buena parte de la película era parte de otro proyecto, realizado junto a Jean-Pierre Gorin, llamado *Hasta la victoria (Jusqu'à la Victoire)*. Al separarse Gorin, Godard y Miéville resignifican tanto el resultado (las imágenes y el sonido yuxtapuestos) como el proceso desfasado del cine: "aquí", el rodaje en Jordania, y "en otro lugar", el montaje (Vargas, 2020, p. 152).

La misma noción de imagen y sonido superpuestos se percibe en *Cámara-Ojo y*, sobre todo, en *El libro de imágenes* (2018), la última película dirigida por Godard. Por medio de intertítulos, se plantea equivalencia y conjunción entre lenguaje e imagen: "PAROLE ET IMAGES / IMAGES ET PAROLE" ('palabra

e imágenes / imágenes y palabra'). En suma, este filme ensayo plantea una sintaxis de multiplicidad de imágenes (películas, videos virales, archivo, ejecuciones difundidas por el Estado Islámico), asociadas a ideas que confrontan tales elementos entre sí. Se trata de una propuesta más avanzada y actualizada de la surgida en *Aquí y en otro lugar*, sobre todo si consideramos sus semejanzas temáticas acerca de la visión de Occidente sobre Oriente.

Todos estos efectos del montaje tienen como origen la manipulación. De ahí, la común referencia hacia las manos en estas obras de Godard. En la última película del director se demuestra con mayor evidencia: desde el inicio vemos el proceso de montaje y desmontaje en una imagen de colores distorsionados, muestra



GODARD PROPONE UN CINE-MANO, AL QUE IDENTIFICA CON EL PROCESO DEL MONTAJE. SE TRATA DE UNA PROPUESTA QUE, AL IGUAL QUE CON DZIGA VERTOV, BUSCA INVOLUCRAR AL ESPECTADOR EN LA CONSTRUCCIÓN DE SENTIDO DEL FILME. LA IDEA CENTRAL ES LA YUXTAPOSICIÓN DE DISTINTAS IMÁGENES, TÉCNICA QUE INVITA A PENSAR EN EL INTERVALO, EN EL ESPACIO LIMINAL QUE GENERA LA SECUENCIA PRESENTADA AL ESPECTADOR.

elocuente de la manipulación. El control manual sobre el medio hace posible el desarrollo de esta película que toma a la mano como elemento central. Manos que ordenan, manos levantadas, manos en Bresson, manos en Hitchcock, manos en Francia, manos en Palestina. *El libro de imágenes* es un elogio al cine como labor manual, en clara referencia al proceso de montaje que Dziga Vertov muestra en *El hombre de la cámara* (*Chelovek s kino-apparatom*, 1929).

La representación del cine-

mano también podemos encontrarla en *Cámara-Ojo*, donde las manos de Godard manipulan una cámara de cine mientras él mismo narra las imágenes que hubiera registrado en Vietnam. Por su parte, en *Yo te saludo, Sarajevo* (*Je vous salue, Sarajevo*, 1993), la propuesta es más radical: el trabajo consiste en el desmontaje y montaje de una sola imagen. El cineasta francés utiliza una fotografía capturada por Ron Haviv en Bosnia durante el álgido conflicto de los Balcanes.

Junto a la música de Arvo Pärt y una crítica a la cultura tanática de Europa Occidental, Godard descompone la imagen en secciones de la misma. La secuencia de imágenes permite reconocer su proximidad de forma progresiva hasta que se revela la fotografía en su extensión original. Se nos muestra, entonces, una guía para leer y pensar una imagen a través del montaje. El final reivindica esta idea: una fotografía de una persona encorvada junto a un acercamiento de iris hacia su mano.

Conclusiones

Como hemos visto, tras la nueva ola francesa, el cine de Godard se reformó para acercarse más a su realidad política. Si bien la experiencia en el grupo Dziga Vertov fue relativamente corta, la influencia del cineasta soviético continuaría con notoriedad en su posterior filmografía, comenzando con obras propias de un cine militante, como *Aquí y en otra parte* o *Cámara-Ojo*, que precede al grupo, pero muestra similitudes con su técnica.

Por un lado, el cine-ojo que conduce la mirada del dispositivo hacia lo representado priorizando su redención y, de forma ideológica, su potencial revolucionario. Esto sucede mediante una introspección del hacer-cine que critica los orígenes imperialistas y occidentales de la mirada, tal como sucede en cada una de las obras que hemos revisado de Jean-Luc Godard. A menudo, tal rasgo es evidenciado por la voz en *off* del propio director, la cual resignifica las imágenes.

Por otro lado, Godard propone un cine-mano, al que identifica con el proceso del montaje. Se trata de una propuesta que, al igual que con Dziga Vertov, busca involucrar al espectador en la construcción de sentido

Foto:
Cámara-Ojo



Fuente: Splice Today



Fuente: MUBI

del filme. La idea central es la yuxtaposición de distintas imágenes, técnica que invita a pensar en el intervalo, en el espacio liminal que genera la secuencia presentada al espectador. Asimismo, implica la intervención del sonido en el proceso, la cual genera uniones que, a su vez, generan contraste con la imagen.

Por último, convendría reflexionar sobre cómo estas ideas centrales en el cine político de Godard se relacionan con el actual estado de consumo de imágenes. En su última película, *El libro de imágenes*, se reconoce un ecosistema de medios por momentos improvisado y, por otros, violento. Se corresponde con una experiencia visual muy actual, conducida por la multiplicidad de pantallas que reconocen pensadores como Baudrillard (1978) o

Foto:
El libro de imágenes

Lipovetsky y Serroy (2009). Por ello, es necesario recordar las palabras de Godard: “El cine es un signo para interpretar, para jugar con él” (Martínez, 2019). En fin, ante un ecosistema caótico de pantallas ubicuas, se requiere una perspectiva cinematográfica de los espectadores, priorizando la mirada crítica y la manipulación. ◻

Referencias

Aidelman, N., & Lucas, G. de (Eds.). (2010). *Jean-Luc Godard. Pensar entre imágenes. Conversaciones, entrevistas, presentaciones y otros fragmentos*. Intermedio.

Asín, M. (2008). Cronología del Grupo Dziga Vertov. En *Jean-Luc Godard y el Grupo Dziga Vertov, (1968-1974)* (pp. 2-17). Intermedio.

Baudrillard, J. (1978). *Cultura y simulacro*. Editorial Kairós.

Bouhaben, M. (2016). Lecciones audiovisuales de marxismo. El Grupo Dziga Vertov y el cine políticamente político. *Revista Latina de Sociología*, 6(2), 1-12. <https://doi.org/10.17979/relaso.2016.6.2.1963>

Godard, J. (2008). Manifiesto. En *Jean-Luc Godard y el Grupo Dziga Vertov, (1968-1974)* (pp. 19-29). Intermedio.

Lipovetsky, G., & Serroy, J. (2009). *La pantalla global*. Anagrama.

LoberFilms. (2010, 7 de octubre). *Two in the wave - 1968 Cannes Film Festival* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=7TN9CVQ20LQ>

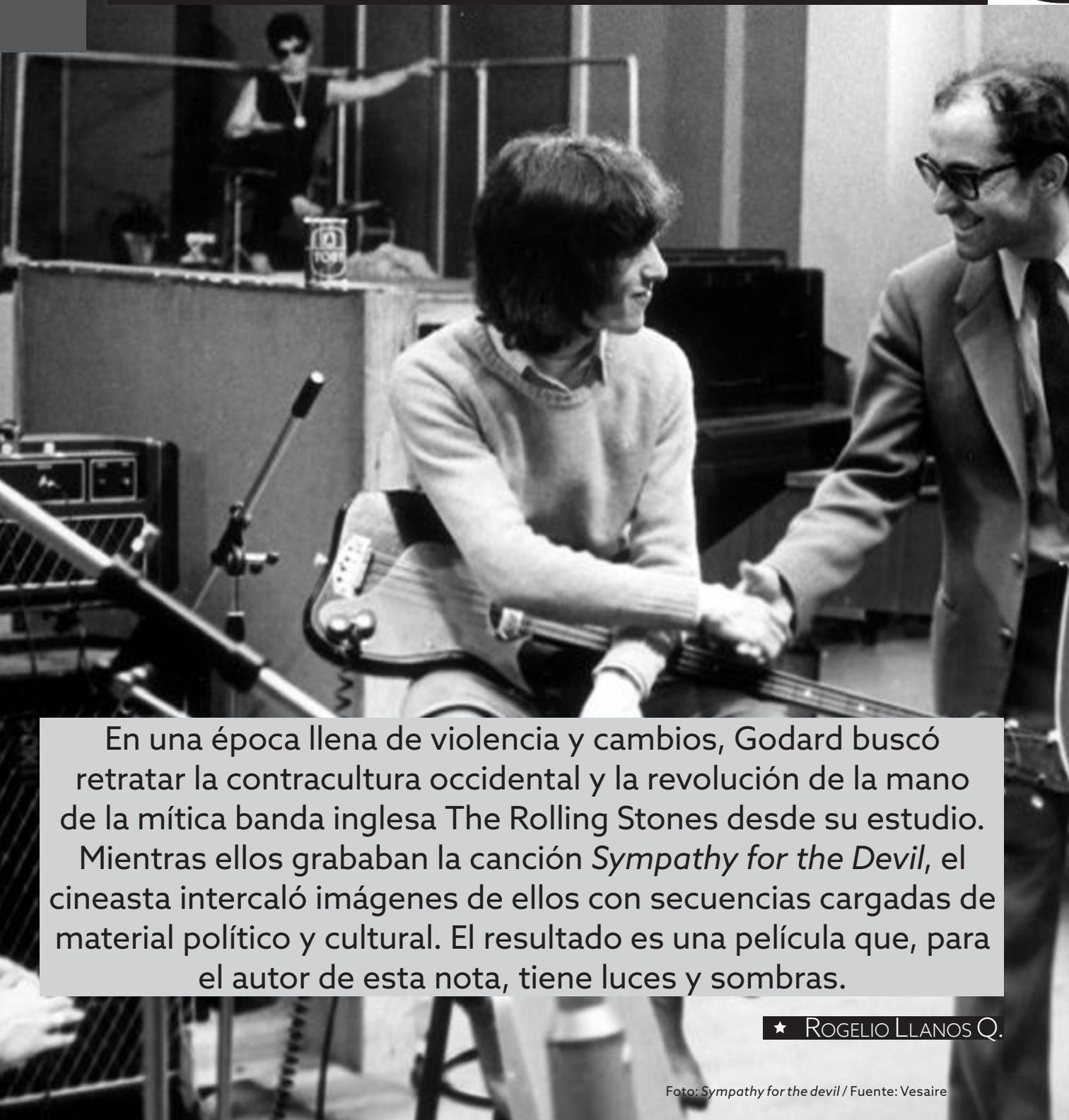
Lucas, G. de. (2008). Cálculo, escritura, información. En *Jean-Luc Godard y el Grupo Dziga Vertov, (1968-1974)* (pp. 30-45). Intermedio.

Martínez, L. (2019, 21 de febrero). Jean-Luc Godard, el cine que se rompe las manos. *El Mundo*. <https://www.elmundo.es/cultura/laesferadepapel/2019/02/21/5c6570fd21efa0d8148b46c1.html>

Murcia Conesa, A. de. (2018). Mirar el dispositivo. Variaciones sobre el ojo y la máquina. *PHI. Revista internacional de Filosofía Contemporánea y Filosofía de la Imagen*, 72-86. <https://doi.org/10.14198/PHI2018.0.04>

Vargas, M. (2020). Las cenizas de Vertov: el anti-cine de Debord y Godard. *Imagofagia*, (21), 142-158. <https://ri.conicet.gov.ar/handle/11336/107246>

Godard: simpatía por los



En una época llena de violencia y cambios, Godard buscó retratar la contracultura occidental y la revolución de la mano de la mítica banda inglesa The Rolling Stones desde su estudio. Mientras ellos grababan la canción *Sympathy for the Devil*, el cineasta intercaló imágenes de ellos con secuencias cargadas de material político y cultural. El resultado es una película que, para el autor de esta nota, tiene luces y sombras.

★ ROGELIO LLANOS Q.

la maligna STONES



I *Sympathy for the Devil* es un filme de 1968 que alberga un documental en interiores de un grupo musical en vena creativa conectado y contrastado con una puesta en escena que intenta representar hechos que ocurren en el exterior, en las calles, y que aluden al momento histórico que se estaba viviendo: el fin de una década convulsa, de profundos cambios en todo el orbe, que pusieron contra la pared a la sociedad occidental y cristiana que aún no terminaba de salir de su asombro.

Sympathy for the Devil es el nombre que los norteamericanos le dieron al filme. *One plus One* es el nombre original que tuvo la película en Gran Bretaña, pero, digámoslo desde el comienzo, a contracorriente de lo que dice el título, el filme no llega a ser la suma de sus partes. Todo el discurso político, de esencia maoísta, es tan confuso como caótico y se torna irrelevante a causa, precisamente, de la burda organización de su puesta en escena. Caso diferente son las notabilísimas tomas efectuadas en los estudios Olympic Sound de Londres que se convierten en el motivo principal del filme y la mejor —o quizá, la única razón de peso— para apreciarlo.

No hay música a lo largo de la presentación de los créditos iniciales. Llama la atención que el apellido del guitarrista líder de los Stones aparezca sin la *s* final, tal como lo conocemos ahora. Pero hay una explicación: en los sesenta y setenta, a este músico excepcional se le conocía también como Keith Richard. Y fue así como Jean-Luc Godard entró en contacto con él, con

Mick Jagger, con Bill Wyman y con Charlie Watts, y los convenció de hacer un filme juntos. Estos músicos, creo que, de más está decirlo, eran y son conocidos en el ambiente musical como The Rolling Stones.

Una de las tantas historias que se cuentan acerca del origen de este filme, que en buena parte se convierte en un excepcional *making of* de la composición con la que arranca el excepcional álbum *Beggars Banquet*, nos informa que en 1968 el cineasta francés, que ya para entonces había filmado todos los clásicos que los cinéfilos de aquí y de allá amamos con no poca pasión (y, quizá, por eso mismo, y ya en plan personal, luego nos hemos distanciado de ese Godard primigenio), viajó a Londres muy interesado en registrar en imágenes el debate intenso que se llevaba a cabo acerca de la viabilidad legal del aborto. Al parecer, Godard desconocía que ya el año anterior se había votado una ley a favor del aborto y que había entrado en vigencia en abril de 1968, justamente el año de su viaje.

Al llegar a Inglaterra se dio con la sorpresa de que prácticamente ya no había material para alimentar el filme que había pensado realizar. Sin embargo, en toda Europa se podía percibir que los tiempos estaban cambiando y que todo aquello que conocemos como cultura estaba siendo cuestionada por una generación que mostraba su rebeldía ante el *establishment* a cada paso que daba. La música y sus intérpretes formaban parte del epicentro de ese movimiento generacional que amenazaba con traerse abajo la institucionalidad burguesa.

Foto:
Mick Jagger



Fuente: IMDb



Fuente: BFI (British Film Institute)

Sobre la marcha, Jean-Luc Godard —a quien uno de los grandes atributos que jamás le faltó fue la imaginación— armó en su cerebro un nuevo proyecto filmico y, siempre pensando a lo grande, propuso contar con “los cuatro de Liverpool”, pero estos personajes, que ya habían dado la hora en el ámbito cinematográfico con dos notables filmes, *A Hard Day's Night* (1964) y *Help* (1965), bajo las órdenes y el ingenio de Richard Lester, le dijeron no al genio francés. Así, pues, al cineasta que pronto tomaría distancia de sus pares franceses, especialmente de François Truffaut, no le quedó otra alternativa que tocarle las puertas a los Stones. Y la banda que ya era toda una celebridad con grandes clásicos en su haber, pero sin un filme de calidad que diera cuenta de su genialidad, ni cortos ni perezosos, le dieron el sí al francés. Claro, al final no sabían en qué diablos se estaban involucrando y terminaron por odiar al filme. Razón no les faltaba.

No sé si fue casualidad o si hubo una conversación previa acerca de qué composición de los Stones se consideraría para la filmación. Lo que sí hay que resaltar es la feliz coincidencia

Foto: Keith Richards del propósito del cineasta con la decisión de la banda de hacer un nuevo álbum luego del fracaso del psicodélico *Their Satanic Majesties Request* (1967). A todo ello habría que añadir un hecho importante y que corresponde al ámbito musical, que se refleja en el filme y que, en cierta manera, potencia su alcance: la decisión de Jagger y Richards de tomar un nuevo rumbo, de romper radicalmente con las experiencias de *Between the Buttons* y *Their Satanic Majestic Request*, cerrando “definitivamente el paréntesis psicodélico y (pasando) de las excentricidades sonoras, vientos e instrumentos raros a las guitarras de toda la vida, el piano y la armónica” (Margotin & Philippe, 2017, p. 250).

Y es que el cierre de esa ruta musical es, en realidad, un retorno a un pasado que tiene que ver con las tradiciones *country*, *blues* y *folk* que amparan perfectamente el mensaje que los compositores involucran en sus versos teñidos de una realidad en efervescencia muy acorde con la dirección que Godard le imprime al filme.



Fuente: BFI (British Film Institute)

Cuando Godard toma la decisión de hacer el filme con los Stones, ellos ya tenían el proyecto armado de grabar lo que finalmente sería el *Beggars Banquet*, probablemente, ya habían grabado la mayor parte de los temas que componen el álbum. Entre el 4 y el 10 de junio de 1968, la banda se abocó a la grabación de *Sympathy for the Devil*. Entre esas fechas fue que el cineasta francés filmó a los Stones en pleno proceso creativo.

II

Si Richard Lester nos llevó junto con The Beatles a través de los senderos de la cultura pop de los sesenta, entre la comedia y el surrealismo, Jean-Luc Godard, tomando como pretexto a los Stones en trance creativo, nos pone en contacto con el mundo agitado por acontecimientos que lo están transformando día a día e instalando en primer plano a aquellas fuerzas contraculturales dispuestas a demoler los cimientos de una sociedad incapaz de mantener con vida el orden tradicional.

Los años sesenta estuvieron cargados de violencia, tragedia y un inusitado desborde tecnológico: dos Kennedy y Martin Luther King son asesinados, el hombre pisa el suelo lunar, la

Foto:
Sympathy for the devil

humanidad observa en directo a través de la televisión y con asombro semejante hazaña, Juan XXIII conmueve al mundo con su decisión de renovar la Iglesia y lograr la reunificación de todas las iglesias cristianas, una generación joven se levanta amenazadora y rebelde contra su predecesora, Mao Ze Dong adquiere el rango de líder indiscutible de un país tan poderoso como enigmático, Vietnam se convierte en la tumba colectiva de los soldados americanos, Cuba es el foco revolucionario de una América que tiende a despertar al cambio social, la sangre corre a raudales en el Medio Oriente y África. Hambre y violencia racial por doquier¹.

No hay que olvidar, además, que por aquellos días en que Godard prepara y ejecuta su proyecto en Londres, en Francia y, sobre todo, en París, se están llevando a cabo las protestas estudiantiles a las que luego se sumó la revuelta obrera con la participación activa del Partido Comunista Francés. Este movimiento, que tuvo grandes repercusiones en otros países europeos (e incluso latinoamericanos), apuntaba a las bases de una sociedad sustentada en el consumismo y en el autoritarismo. De allí que el gobierno de Charles de Gaulle, así como sus pares ideológicos de los países vecinos temieran en algún momento un desborde revolucionario de grandes proporciones. Más aún, si consideramos que existían vasos comunicantes con las organizaciones populares de diferentes partes del mundo.

Ya en el año anterior, Godard había filmado *La Chinoise* (1967). En ella, muy a su estilo vanguardista y experimental, siempre a la búsqueda de una racionalidad, el cineasta tocó algunos puntos relacionados con el maoísmo, muy interesado en sus propuestas ideológicas y su praxis política y social. En ese año, prácticamente, Godard pone punto final a una etapa importante de su obra e inicia otra en la que abiertamente se declara al servicio de la revolución y simpatizante de las enseñanzas de Mao Ze Dong.

Es dentro de este contexto que Godard pasa a realizar *Sympathy for the Devil*.

III

Hemos hablado de una feliz coincidencia entre el proyecto de los Stones y el de Godard, coincidencia cuyos matices felices se acentúan si consideramos el contenido de la composición musical. Porque si bien las demás canciones del álbum tienen resonancias sociales, alusiones a un mundo en desequilibrio y una visión oscura del porvenir, *Sympathy for the Devil* es la expresión

¹ Un documento de lectura imprescindible es la revista chilena *Hechos Mundiales* (1969, Editora Zig Zag). En sus números 26, 27, 28 y 29 aborda con mucho detalle los acontecimientos que hicieron de la década de los sesenta un periodo tan controvertido como fascinante. De allí, hemos tomado los motivos que señalamos en el párrafo.

mayor de ese enfoque radical que se manifiesta a través de la contradicción y la inversión de valores.

Sin duda, Godard vio en la canción de los Rolling Stones la posibilidad de utilizarla para trabajar con los sonidos, las voces y el contenido lírico al interior de su propio discurso fílmico con el que intentaba mostrar ese mundo desquiciado, caótico, inmerso en medio de transgresiones, proclamas, confabulaciones y atentados. Y, como era de esperarse, sin establecer diferenciación alguna entre el absurdo y lo racional, entre la ficción y la realidad.

Según se cuenta, el origen de la canción sería la novela *El Maestro y Margarita* (1967) del escritor ruso Mijaíl Bulgákov, pero también se comenta que habría habido influencia de Baudelaire y del Dylan en su etapa de cantante folk. En general, en *Sympathy for the devil* el personaje principal, maléfico, satánico, se convierte en la potencia impulsora de todos aquellos acontecimientos históricos en los cuales la maldad y la perversión se ponen de manifiesto: la pasión de Cristo, el asesinato de los Romanov, la implacable *blitzkrieg* alemana durante la Segunda Guerra Mundial, los asesinatos de los Kennedy.

Lo cierto es que la primera estrofa de la canción debe haber hecho las delicias de Godard. La inversión de los términos con las que se presenta al diablo se presta perfectamente a su espíritu transgresor: “Por favor, permíteme que me presente / Soy un hombre de riquezas y buen gusto”. En estos dos primeros versos, hay una cierta concordancia ideológica. Si pensamos en la militancia izquierdista de Godard, podemos asumir que la figura presentada por Mick Jagger del demonio se confunde bastante bien con el enemigo principal contra el que hay que luchar. Y, luego, Jagger reafirma el papel del demonio-capitalista —“Ando rodando hace muchos, muchos años / He robado el alma y la fe de muchos hombres”— y el rol histórico-religioso que le tocó cumplir —“Yo estaba allí cuando Jesucristo tuvo su momento de duda y de dolor / Y me aseguré por los infiernos de que Pilatos / se lavara las manos y sellara su destino”.

Pero también ese demonio, convertido en un personaje mutante, puede asumir otros roles y ser el ejecutor de aquellos acontecimientos que transformaron el mundo sembrando el camino de cadáveres: “Estuve en San Petersburgo / Cuando vi que había llegado el tiempo del cambio / Maté al zar y a sus ministros / Anastasia gritó

Foto:
*Sympathy
for the devil*



Fuente: BFI (British Film Institute)

en vano / Conduje un tanque, me convertí en general / Cuando estalló la guerra relámpago y los cuerpos hedían”. No olvidemos que Godard renegó del socialismo soviético para adoptar las posiciones ideológicas de un Mao victorioso propalando los éxitos de su Revolución Cultural. Estos versos, pues, también serían certeros dentro de su propuesta fílmica.

Para cuando Jagger empieza a cantar, ya Godard nos había hecho una soberbia introducción en el espacio fílmico por donde los Stones y sus técnicos se iban a movilizar a lo largo de la grabación. Mick Jagger y Brian Jones ensayan los primeros *riffs* de guitarra. Luego, se une a ellos Keith Richards, mientras el siempre parco y retraído Bill Wyman intenta seguir la tonada con su bajo eléctrico y Charlie Watts empieza a pegarle a los tambores. De todo ello, nos enteramos con sumo detalle, a través de una cámara muy discreta que recorre los ambientes en un *travelling* armonioso, sin corte alguno. Un plano secuencia certero, perfecto, que concluye momentáneamente cuando Jagger desgrana los primeros versos de la canción.

Esta secuencia se corta bruscamente para dar paso a las imágenes de una mujer que hace algunas inscripciones en una ventana. Estas no son otra cosa que un juego de letras que, a partir de la palabra Hilton, compone el nombre Stalin. En la banda sonora escuchamos una voz que habla de un filme de Andy Warhol y de la burla que hace de la reina Isabel de Inglaterra. El discurso mezcla personajes políticos de distintas esferas y espacios geográficos diferentes y distantes: Nixon, Dubček, Guevara, Trujillo, Paulo VI. Siempre en tono irónico y punzante. De pronto, el espectador se siente desconcertado por este caos en la imagen y en el sonido. Hay una aparente falta de coherencia y, sin embargo, todo lo que allí ocurre o se menciona responde a un periodo muy preciso de la historia mundial.

Godard empieza así a darle al filme otras dimensiones de sentido. Como bien dice Ricardo Bedoya e Isaac León Frías al referirse al cine de Godard, “la discordancia entre imágenes y sonidos es flagrante” (2011, p. 194). En su intento de encontrar formas originales de expresión, Godard transgrede de manera deliberada espacios fílmicos y sonoros. Esta misma tónica que observamos en este primer episodio del filme, titulado *The Stones Rolling*, la veremos también en los otros nueve episodios que componen *Sympathy for the Devil*.

IV

En el segundo episodio del filme, titulado *Outside Black Novel*, vemos a un personaje afroamericano sentado en el puerto y junto a unos carros desmantelados. Lee un libro sobre el *blues*, sus orígenes y su esencia primitiva. Ese discurso

musical, de pronto, es roto y transgredido cuando otro personaje afroamericano le alcanza un fusil. En estos tiempos, pareciera decir Godard, nada está libre de violencia. También podría interpretarse como que la música está integrada a un mundo violento, altamente politizado, agredido por aquellos que tienen el poder en sus manos, como los personajes cuyos nombres escuchamos en la banda sonora: Charles de Gaulle (uno de los blancos del Mayo 68 francés) o Henry Kissinger (uno de los responsables del holocausto vietnamita).

Aquí, la alusión a Le Roi Jones es bastante clara. Se trata de un escritor afroamericano que posee una importantísima obra relacionada con la música negra en los Estados Unidos. Algunos, incluso, lo han llegado a vincular con los poetas de la generación *beat*. Lo que le dio mucha notoriedad; sin embargo, fue su intento de utilizar el arte como una herramienta política que lo llevó a la activa militancia izquierdista. La interrelación del texto y de la imagen que hace Godard nos lleva inmediatamente a los predios del referido escritor.

El caos y la violencia se materializan con la imagen de los Panteras Negras conduciendo prisioneras a tres mujeres blancas. La puesta en escena y el sentido hacia el que apunta el discurso cinematográfico resultan un poco burdos, pero a Godard, bien lo sabemos, lo que le interesaba en aquellos momentos era articular de manera eficaz el sentido de la película. En esta segunda etapa de su carrera Godard no fue precisamente el cineasta fino y sutil que conocimos a fines de los cincuenta y comienzos de los sesenta, la época de aquellos clásicos inolvidables: *Sin aliento* (*À bout de souffle*, 1960), *Vivir su vida* (*Vivre sa vie*, 1962), *Pierrot el loco* (*Pierrot le Fou*, 1965). Sin duda, el mundo se enfrentaba a una trama propia de una novela negra: ambientes sórdidos y en descomposición, y antihéroes corroídos por la misma decadencia del entorno.

Sight & Sound es una revista de cine publicada por el British Film Institute de periodicidad mensual y es también el título del tercer episodio del filme, dedicado exclusivamente a mostrar los progresos de los Stones en el proceso de grabación de *Sympathy for the Devil*. En esta ocasión, ya se va definiendo el derrotero de la canción y los roles de cada uno de los miembros del grupo: Charlie Watts marca el ritmo con la batería, Bill Wyman ha dejado el bajo para ocuparse de la percusión, Keith Richards toma el control de la banda y se hace cargo del bajo eléctrico. Jagger interpreta una vez más los versos de la primera estrofa de la canción. La imagen de Brian Jones, de espaldas, parece adelantarnos que pronto ya no estará en la banda, pero tampoco en este sórdido y tóxico mundo del que fue víctima.

El plano secuencia que muestra a los Stones haciendo lo suyo acentúa esa sensación del



Fuente: Rolling Stone

voyeur que pasa y repasa sigilosamente por los ambientes del estudio observando en detalle y con curiosidad todo lo que allí acontece. Nadie parece darse cuenta de su presencia. Y el *voyeur* disfruta con esa mirada viciosa y obsesiva, de su espionaje impune. Es la mirada de un cinéfilo apasionado. Es un guiño cinéfilo o, sin duda alguna, todo un homenaje que Godard rinde a los críticos de cine de la revista británica.

All about Eve es el título del siguiente episodio de *Sympathy for the Devil*, pero es también el nombre de una obra notable de Joseph L. Mankiewicz (1950), en la que se detalla de una manera minuciosa la historia de una actriz famosa que pronto es desplazada por una joven admiradora que trabajaba para ella. Godard utiliza el título de la película de manera irónica.

El personaje principal es una mujer que habla por teléfono (no sabemos de qué) y el equipo de filmación que la sigue, de manera obsesiva e impertinente a todos lados, registra la entrevista que le hace un periodista. Sus respuestas a las numerosas preguntas efectuadas sobre la actualidad, la historia, la política o el erotismo, son los monosílabos *sí* y *no*, de tal manera que

Foto:
Godard
dirigiendo a
Brian Jones en
*Sympathy
for the devil*

eso es todo lo que conoceremos de este personaje. Una prensa acosadora y un personaje sin nada que decir o mostrar. Como bien dice Miguel Marías: “Con el desarrollo de las ‘comunicaciones’ aumenta el desconocimiento mutuo entre las personas que viven en portales contiguos, que comparte sin compartir las mismas calles” (como se cita en Arévalo et al., 1981, p. 108). Y como en los episodios anteriores, en la banda sonora se escucha un texto que ridiculiza a diferentes políticos de la época asociándolos a comprometedoras situaciones eróticas.

V
En *Hi Fi-ction Science*, título del quinto episodio del filme, hay ya un sensible avance en la composición del tema en grabación. El tema musical parece tomar otro derrotero con el ensayo de la percusión. Hay ritmos latinos, sonido de tambores, *tom toms*, congas y maracas que remiten a ruidos primitivos. Toda la banda está abocada a dar forma a la base rítmica de la composición. El mismo Jagger participa en la percusión. Todos están concentrados en la obtención de un sonido tribal. En tanto, el piano de Nicky Hopkins intenta armonizar a las diversas partes en juego. La imagen que Godard nos transmite conjuga eficazmente la mirada exploradora



Fuente: MUBI

de una cámara virtuosa y la captación precisa de los sonidos de los tambores y la voz y gritos de un Jagger en estado de gracia.

Al ruido de los tambores y de la percusión se opone el silencio de las calles y un nombre escrito sobre un auto: MAO. A partir de allí, como complemento y hacia abajo de la A, las letras RT: ART. Godard intentó fusionar en su cine el arte y la política, y más, específicamente, el arte y su militancia maoísta. Jugar con las palabras para crear un sentido que lleve al espectador hacia las canteras de donde él se alimentaba ideológica y políticamente.

Godard vivió intensamente su filiación política, deslumbrado por la propaganda de lo que se denominó la Revolución Cultural china llevada adelante por Mao Ze Dong. El libro rojo de Mao pasó a ser su guía. Los muros y todas las superficies posibles eran susceptibles de ser convertidas en medios para propagandizar las enseñanzas de el Gran Timonel. La pantalla cinematográfica era la superficie ideal para impregnar en ella todas las imágenes necesarias que contribuyeran a la educación ideológica, elemento esencial para conducir exitosamente la lucha política.

Y esta lucha, habría dicho Godard, debía darse en *El Corazón de Occidente* (título del sexto episodio del filme). En este Occidente en el que la cultura popular se nutre de las historietas, de las *pulp-fictions* y de aquellos géneros afincados en novelas de bolsillo entremezclando el policial, el fantástico y el *softcore*. Un mundo decadente en el cual los gestos, los saludos, las

Foto:
Los Stones
ensayan en
*Sympathy
for the devil*

actitudes y los textos leídos aluden a un nazismo que anida al interior del *establishment*.

Godard no se detiene en pulir las formas. Lo rústico, la improvisación, la representación burda de las ideas que transitan por su mente forman parte de ese universo que oscila entre el ridículo y el absurdo. Esa disposición del cineasta pareciera ser la materialización de los versos que los Stones incluyen en el estribillo de la canción: “Encantado de conocerte / Espero que sepas mi nombre / Pero lo que te desconcierta / Es la naturaleza de mi juego”. Pero en el caso de la puesta en escena godardiana, es un juego que si bien no termina de convencernos por cargante y reiterativo; sin embargo, no debemos de perder de vista lo que en algún momento escribió Miguel Marfás:

Despojado de todos sus recursos, persuadido de que valía más citar a Mao o Marx que a Rimbaud o a Faulkner, lo cierto es que Godard siguió razonando de acuerdo con su peculiar lógica, abandonó o reprimió los elementos más personales, autobiográficos, emotivos y hermosos de su cine, pero desarrolló hasta la hipertrofia otros aspectos ya presentes o latentes en su obra anterior: la reflexión sobre el lenguaje y el sinuoso cambio de significado de las palabras, la obsesión por la imagen verdadera y sus posibilidades de falseamiento o deformación, el interés casi entomológico por las transformaciones sociales, la tentación de hacer tabla rasa de todo y volver a empezar desde cero, la posibilidad de encontrar una coartada política revolucionaria a su visión negativa de la sociedad actual y sus perspectivas de evolución futura. (como se cita en Arévalo et al., 1981, p. 69)

Leo en Internet que, en su momento, Godard manifestó que *One plus One*, nombre original de la película y del séptimo episodio, no significa “uno más uno igual dos”, con lo cual intenta decir que los diversos episodios de los que consta el filme deben ser reunidos de manera muy libre por el espectador para orientarlos hacia un determinado sentido. Dichos episodios, a su vez, son fragmentados y sus elementos visuales y sonoros contienen nombres, frases e imágenes que al ser interrelacionados deberían construir el significado del filme. Sí, nos damos cuenta hacia donde dirige sus pasos el cineasta, pero la naturaleza de la puesta en escena no nos convence en manera alguna. Y, por lo demás, toda la monserga político ideológica aparece completamente envejecida y con el único valor de ser un producto de la época.

Esta misma “metodología” la aplica Godard en su registro de la grabación de los Stones. En medio del caos —la superposición de una voz en *off* sobre la voz de Jagger y la música de la banda, la inserción de planos de los exteriores con tipos que hacen inscripciones en autos y muros, rompiendo el plano secuencia que sigue los detalles de la grabación—, es posible encontrar una cierta progresión en la construcción de la canción: Jagger en un cubículo repite los versos principales, los demás, reunidos en otro espacio, hacen los coros. Godard resume reiterativamente sus intenciones con la inscripción CINEMARX.

VI

Si bien los Panteras Negras nacieron en California, Estados Unidos, esta organización política tuvo una filial en Gran Bretaña. En 1968, año de filmación de *Sympathy for the Devil*, esta agrupación política estuvo muy activa y de allí que Godard la tomó en consideración para aludir a ella en su película. *Inside Black Syntax*, es el episodio octavo y en él Godard efectúa una representación del accionar político militar de este partido: sus proclamas, sus ejecuciones, su actitud violenta dispuesta a responder con la misma virulencia con la que la sociedad capitalista los ha desafiado. El espíritu de Eldridge Cleaver, escritor y activista político de izquierda, planea sobre este episodio, tanto en las imágenes como en la banda sonora.

La puesta en escena de Godard apela a los elementos más básicos para generar el sentido previsto: mujeres blancas con pintas rojas sobre sus vestidos blancos tiradas en el piso, fusiles y metralletas colocadas sobre ellas, actitud agresiva y violenta de los militantes negros que armados y parados sobre la montaña de vehículos desmantelados cubren de manera desafiante todo el espacio fílmico. Afuera, la violencia invade todo el espacio geográfico, todos los ámbitos de la sociedad.

Este episodio, así como el siguiente, *Changes in Society*, en donde los Stones interpretan la tercera estrofa de la canción, se proponen revelar el grado de hundimiento de la sociedad capitalista. Aluden en sus versos aquellos acontecimientos que se convirtieron en un trauma para Occidente: “Miré con alegría mientras vuestros reyes y reinas / luchaban durante diez décadas por los dioses que crearon / Grité ‘¿Quién mató a los Kennedy?’ / Cuando después de todo fuimos tú y yo”².

El episodio final con la grúa elevando el cuerpo tendido de una de las mujeres apresadas por las Panteras Negras, mientras en la playa el tiroteo continúa deja en final abierto al filme y a la canción de los Stones, la que no escucharemos en su versión final. Sus últimos versos que revelan el nombre del personaje satánico, su advertencia y su amenaza no aparecerán *ex professo* en el filme.

Muy propio del quehacer cinematográfico de Godard: fragmentaciones, paradojas, contradicciones, situaciones absurdas o contradictorias, mezclas o combinaciones de la realidad y la ficción. Sí, todo ello es posible encontrar en este filme que podría ser quizás el último de una etapa o tal vez el inicio de otra, según como se intente o desee abordar su obra. El problema está en que hay una gran disparidad entre lo que es el documental, entendido, en este caso, como la observación aparentemente espontánea, insistente y certera del quehacer musical de la banda y la puesta en escena de aquellas situaciones que, en interrelación con el producto de la creación de los Stones, deberían dar pie al discurso político ideológico que constituye el objetivo central del director. Hay un gran desequilibrio entre ambos, lo que al fin y al cabo, nos deja insatisfechos y, salvo por lo mencionado por Miguel Marías en Arévalo et al. (1981), por momentos nos inclinamos a pensar que nos habría bastado con ver a los Rolling Stones haciendo lo suyo y sin esas otras imágenes cargadas de discursos y proclamas en un escenario que, mirado desde el tiempo actual, ideológicamente se percibe viejo y caduco. Pero, claro, no habría sido un filme de Jean-Luc Godard. ◻

Referencias

- Arévalo, M. J., Carreño, J. M., Marías, M., Marinero, M., & Rentero, J. C. (1981). *Jean Luc Godard*. Ediciones JC.
- Bedoya, R., & León Fías, I. (2011). *Ojos bien abiertos. El lenguaje de las imágenes en movimiento* (2.ª ed.). Universidad de Lima, Fondo Editorial.
- Margotín, P., & Guesdon, J. M. (2017). *Rolling Stones. La Historia Detrás de sus 365 Canciones*. Blume.

² La traducción de los versos de la canción *Sympathy for the Devil* ha sido tomada, aunque no en su totalidad, de *The Rolling Stones. Canciones 1. Selección y traducción de Alberto Manzano* (1984, pp. 125-127).

TIEMPOS BÁRBAROS

Una conversación entre

Alphaville y

Yo te saludo,

María

★ SAMUEL LAGUNAS CERDA*

★ DANIELE CARGNELUTTI**

En este texto comparamos las películas *Alphaville* y *Yo te saludo, María*. A través de un ejercicio de conversación entre ambas, identificamos hilos que permiten una caracterización conjunta. Resaltamos la atmósfera de horror que las enmarca, así como las acciones que los personajes emprenden, con la palabra poética, para agredir la distopía habitada. Finalmente, valoramos desde los desenlaces las propuestas ético-políticas que se desprenden de nuestro visionado.



Foto: Alphaville / Fuente: IMDb

* Doctor en Estudios Latinoamericanos. Escribe crítica de cine en medios digitales. Docente en la Universidad Autónoma de Querétaro.

** Maestro en Filosofía y en Arte Contemporáneo y Cultura Visual. Docente en la Universidad Autónoma de Querétaro y estudiante de doctorado en la Universidad de Guanajuato.

e diálogos y espías

La figura del espía oscila entre la infamia y el heroísmo. En el cuento de 1941 *El jardín de los senderos que se bifurcan*, Jorge Luis Borges pone en la boca del narrador Yu Tsun una frase implacable: “Nada me importa un país bárbaro, que me ha obligado a la abyección de ser un espía” (1986, p. 43). En este texto, quienes escribimos nos acercamos al universo de Godard con la cautela y la sospecha del espía, pero también con la imaginación del *voyeur* y la errancia del vagabundo.

En el país de Godard dominan la rebelión y la barbarie. Esto no es un secreto. Al día de hoy se han trazado varias rutas para caminar por la filmografía del director francés, desde aquellos que lo abordan cronológicamente, por ejemplo, la colección de textos editada por Conley y Kline (2014), hasta quienes lo indagan transversalmente amalgamando sus posturas teórico-conceptuales, políticas y filosóficas con el desarrollo de los recursos estilísticos y temáticos que pautan su obra (tal es el caso del clásico libro de MacCabe *Godard: Images, sounds, politics*, 1980). No obstante, aquí queremos provocar la conversación entre dos películas que poco tienen que ver en la superficie y pertenecen a periodos diferentes de la producción godardiana: *Alphaville* (*Alphaville, une étrange aventure de Lemmy Caution*, 1965) y *Yo te saludo, María* (*Je vous salue, Marie*, 1985). *Alphaville* es todavía una exploración crítica de la sociedad amparada

bajo la forma cinematográfica convencional de la ciencia ficción, mientras que *Yo te saludo, María* anticipa y presagia la etapa “tardía” (Morgan, 2013) y menos narrativa del director francés.

En la primera, un espía llamado Lemmy (Eddie Constantine) es enviado a Alphaville en busca de otro agente desaparecido. Su misión tiene intenciones vengativas y asesinas. En el transcurso conoce a una misteriosa mujer y descubre los significados subterráneos en el lenguaje de ese otro planeta al que parece que se llega después de un largo viaje en coche. Hay palabras y emociones que ya no existen, y hay otras que se repiten mucho. Hay cuerpos que se resisten a la dominación y son torturados para callar sus voces. Hay otras voces que no dejan de hablar y de dar órdenes a través de megáfonos. Alphaville es el país de las oposiciones.

Yo te saludo, María es una extraña actualización del relato bíblico de la Anunciación a María. Un errático ángel Gabriel (Philippe Lacoste) disfrazado de turista encuentra

Foto:
Alphaville



Fuente: IMDb



Fuente: IMDb

a Marie (Myriem Roussel) y le anticipa que será madre sin haber tenido relaciones sexuales. Su novio, Joseph (Thierry Rode), se debate entre la incredulidad, el despecho y la tentación del cuerpo que se abre y permanece vedado ante él como fruto prohibido. Alrededor de ellos gravitan otros personajes y otras ideas: el origen extraterrestre de la vida, la crueldad de la pasión sexual, el misterio del deseo, la tragedia de la separación.

Sostenemos que ambas películas ponen en escena tiempos dislocados: una se disfraza de ciencia ficción anticipando el futuro posible desde un presente ambiguo y la otra revive el pasado deformándolo y proyectándolo a un presente-futuro igualmente difuso y desconcertante — los “aquellos tiempos” —. Nuestra propuesta y nuestro límite se afincan en la hipótesis de que se trata de “tiempos bárbaros” donde el horror y la tristeza del mundo son resistidos desde la palabra poética abriendo grietas tanto en la forma cinematográfica como en el campo de lo real que queda capturado en la película.

Creemos que en la multiplicación de la conversación entre las distintas películas de Godard (en esa puesta en página de comparaciones poco frecuentes) es que habita la posibilidad de revelar otras vías para invadir la espesura de su cine. El resultado, ya se juzgará, puede ser infame, o heroico. O quizá tener un poco de ambos.

—*Alphaville*: A veces la realidad puede ser demasiado compleja para ser transmitida por la palabra hablada.

Foto:
Yo te saludo,
María

—*Hail Mary*: La voz, pero ¿la manera o la palabra? La voz del horror, de la cual nada puede decirse.

“El mundo es muy triste”

Los datos no son menores. *Alphaville* pudo haberse llamado *Tarzan vs IBM*, o al menos es lo que refiere Darke (2005, p. 5). *Alphaville*, además y según Godard, no es más que un wéstern a lo John Ford en el que un hombre se interna en un territorio enemigo para rescatar a una mujer (Brody, 2006). Si hacemos caso a estos dos señalamientos, el argumento de la película se simplifica y, a la vez, sale a la superficie. El hombre contra la tiranía de la máquina y sus metáforas. El extranjero que se adentra en las entrañas del adversario para dar cuenta de los horrores de un mundo que, en el espejo retorcido de la pantalla, puede ser el nuestro.

Una mirada rápida a la historia de los vocablos *cultura*, *civilización* y *barbarie* resulta ser una forma interesante de aproximarnos a la relación posible entre política y horror. Sin embargo, así como en muchos frentes de nuestra vida, es importante no quedarse con la primera impresión. La articulación de lo culto, o lo cultivado, con



Fuente: IMDb

lo pacífico, y de lo bárbaro con lo violento no soporta un mínimo vistazo.

Curiosamente, el de peor fama (*barbarie*) es, al mismo tiempo, uno de los más antiguos (precede, por lo menos, seis siglos al primer uso de la palabra *cultura* con el sentido moderno de la *cultivación* filosófica del alma en Cicerón¹). Justo en la mención más antigua que hemos logrado rastrear, en la *Iliada* de Homero², está vinculada a la incapacidad del acceso al lenguaje: los *barbarófonos* quienes son, además, extraños, extranjeros, invasores.

En el caso específico de *civilización*³, su aparición en los primeros diccionarios anglosajones estuvo acompañada del verbo *civilize* que, como su misma transitividad nos señala, está mucho más vinculado al gesto colonizador que al progreso de la sociedad humana con el que a veces se relaciona: civilizar sería extraer a otro pueblo de la barbarie para introducirlo a la civilidad, a la norma, a la ley.

En un tenor muy parecido, si seguimos a Huizinga (1945) encontraremos una cuestión particularmente emble-

¹ "Cultura autem animi philosophia est" (Cicerón, ca. 45 A.E.C./2008, *Disputas tusculanas* 2.13).

² "Nastes iba al frente de los carios, de bárbara lengua [barbarófonos - βαρβαρόφωνος], que poseían Mileto y el monte, de espeso follaje, de los Ftiros, las corrientes del Meandro y las escarpadas cumbres del Micala" (Homero, ca. s. VIII/2013, 2.865-870).

³ Véase en Kroeber y Kluckhohn (1976), *Culture. A Critical Review of Concepts and Definitions*, particularmente, la primera parte: "General history of the word culture".

Foto:
Alphaville

mática del vocablo en el holandés para la comprensión de este impulso civilizatorio: *beschaving* tendría los significados literales del pulido y la afeitada, cuya semántica nos implica no olvidar ni la lima ni la navaja, instrumentos para la eliminación del sobrante. ¿Cuál sería este sobrante? No otro sino el opuesto de la civilización, es decir, la barbarie.

En la distopía escéptica y gris de *Alphaville* nada sobra. La civilización se ha impuesto hasta en los detalles. Los nombres se han reemplazado por códigos alfanuméricos. Los libros han sido expurgados de algunas palabras, lo mismo que en los cuerpos han desaparecido algunas emociones. La hipótesis lingüística de Sapir-Whorf es empleada con radicalidad: si el lenguaje es la materia que soporta los sueños y los sentimientos, Natacha von Braun (Anna Karina) es incapaz de amar hasta que aprende a pronunciar libremente esa palabra. La predicción se ha convertido en el arma preferida para el control de la población. Si no puede predecirse, debe ser aniquilado. El horror de la política en *Alphaville* surge del triunfo de lo probable sobre lo posible. Para Appadurai (2013), el reino de lo probable es el de la acción

racional que evita cualquier riesgo, que escapa al sentido, que ha superado, gracias a la lógica científica, todos los porqués. Donde la imaginación ha sido desterrada, no hay sitio para las preguntas. En *Alphaville* dudar e imaginar es de foráneos, de bárbaros.

En *Yo te saludo, María* la política es un horror no dicho, pero que gravita en el autoritarismo del profesor que fagocita el deseo de su estudiante Eva y en la bata blanca del médico que se resiste a discutir con Marie sobre la jerarquía entre el cuerpo y el alma. El horror atisbado es el imperativo categórico del goce donde el individuo (Joseph, Eve) cree saber lo que quiere, pero siempre ve postergado el cumplimiento pleno de esa aspiración, de allí, también, su tristeza infinita.

Tanto en *Yo te saludo, María* como en *Alphaville*, los personajes no conocen las palabras adecuadas y eso les impide avanzar en la historia, salir de la lógica del mundo en el que habitan. Si el *mensaje* del evangelio, la buena nueva, es lo central en el relato de la Anunciación, Gabriel y Marie en la película de Godard apenas logran comunicarse algo. Sus movimientos son al tanteo y a la deriva. La inteligencia

Foto:
Yo te saludo,
María



extraterrestre que hace posible la vida no consigue cuajar en ninguno de los protagonistas. Su voz no alcanza a escucharse. La escena del otro estudiante que resuelve un cubo de Rubik con los ojos cerrados gracias a las instrucciones de alguien más es la antítesis de lo que sucede en el resto de la trama donde la comunicación siempre luce desfasada. Sin embargo, es gracias a ese titubeo que la rutina del mundo empieza a perforarse para convertirse en ruina.

—*Alphaville*: Yo no entiendo todas las palabras.

—*Hail Mary*: De lo que estamos hablando, de la palabra, siempre está más allá de nosotros.

“¡Hermano, silencio!”

Hay algo en lo que coinciden los personajes de Godard con algunas ideas de Walter Benjamin (2004, 2018): la poesía y su tensional espacio enunciativo, el cual, para nuestros fines particulares, puede ser llamado *barbarie*. ¿Cuál es este espacio? Más que un espacio geográfico, es aquel que se encuentra marcado por la *posición* de los protagonistas ante el horror. Las palabras, después del horror, habitan una encrucijada; por una parte, se enfrentan ante el conocimiento —no certero— de su propia imposibilidad (pensemos en las imágenes que atraviesan ambos filmes: el asumir posición fetal, el encerrarse en sí mismo, el olvido de las palabras, el balbuceo, la sombra de la sombra) pero, por otra parte y al mismo tiempo, empiezan a corroer esa forma de conocimiento.

En *Alphaville*, la poesía —como en la *politeia* platónica— está prohibida por el horror autoritario. Los artistas y los poetas, cuando aparece alguno, son ejecutados en una alberca, pero hasta el último momento no cesan de anunciar su mensaje:

¡Escúchenme, normales! Vemos una verdad que ustedes ya no ven. Una verdad que dice que la esencia del hombre es el amor y la fe, el valor y la ternura, la generosidad y el sacrificio. ¡Todo lo demás es un obstáculo puesto por vuestro progreso ciego y vuestra ignorancia! (Godard, 1965)

Cuando la distopía aspira al absoluto, la esperanza de unos cuantos es transgresión y barbarie.

Lemmy, el *Tarzán advenedizo*, se va adentrando en el imperio de los cerebros electrónicos del profesor Von Braun y con cada paso que da, con cada palabra que

pronuncia, empieza a minar el orden del mundo. Su batalla es con pistolas, pero también con diálogos incisivos. Se trata de multiplicar los significados de las palabras. La mentira, la ironía y el miedo deforman el lenguaje desde lo más hondo. La guerra en la película está en la conciencia, esa palabra que tampoco es recordada por Natacha, pero que es necesaria para destruir a la computadora de su padre. Solo cuando se es consciente se puede morir.

La habitación del hotel donde se encuentran Lemmy y Natacha se convierte en un espacio pedagógico donde un poemario de Paul Éluard —*Capitale de la douleur*— funciona como puerta a esa vida psíquica. En lo particular, el poema “La desnudez de la verdad” y algunos versos que Natacha descubre dicen “estoy tan vivo como mi amor y mi desesperación”. La transversalidad de lo poético se reitera, ya que en *Yo te saludo, María* escuchamos una sentencia similar: “Lo que hace a un alma es su dolor”.

El goce de la carne es la causa del desasosiego del ser. No obstante, mientras que en *Alphaville* ese orgasmo carnal y epistemológico es lo que tienen prohibido los habitantes y añoran en secreto (pensemos en el amigo de Lemmy que muere extasiado en una habitación de hotel), en *Yo te saludo, María* hay que huir de él para abrirse a la profundidad del misterio, a la posibilidad del milagro. Pero ni Marie ni Joseph son tan determinantes en su resignación. En ellos, la carne “titubea”. El grito de la voz lucha con el tacto de la mano sobre el vientre. Joseph necesita aprender a tocar el vientre de Marie sin la urgencia erótica. Ese recinto de la vida, el vientre, es casi sagrado, por eso puede provocar éxtasis y hay que saber aproximarse. La mano tartamuda de Joseph es homóloga del olvido que Gabriel hace de sus diálogos, de ahí la importancia de su joven acompañante, quien le recuerda sus líneas. En el teatro del mundo, conocer la palabra nos libera. El triunfo sobre la carne, su sublimación, es el nuevo nacimiento. El niño que alumbra Marie tiene el poder de cambiar los nombres y de tocar a su madre sin sentir ningún tipo de placer sexual. Es el nuevo hombre.

En *Yo te saludo, María* también la carne se apoca ante la naturaleza que posee en las secuencias que protagoniza un esplendor metafísico. Una luna brillante, un paisaje iluminado por el crepúsculo, una flor que se abre con la palabra —y delante la cámara—. Frente al grito de horror ante la carne, el silencio de la naturaleza es lo único que permanece.

—*Alphaville*: Lucharé para que el fracaso sea posible.

—*Hail Mary*: Tu cuerpo no es el obstáculo, es tu falta de confianza.

“Por favor, mamá, juguemos a la ballena”

Alphaville y *Yo te saludo, María* nos arrojan, como espectadores, ante nosotros mismos: enuncian la palabra olvidada, *conciencia*, colocándonos ante las formas y condiciones de nuestra propia sociabilidad. Con los recursos que ambos filmes utilizan —tanto en el nivel narrativo como en el técnico— aparece la incomodidad en los cuerpos que habitamos, en las personas de las que nos rodeamos, en las calles que transitamos. Pero, sobre todo, aparece también la grieta, esa pequeña ruptura por la cual, sin romanticismos o idealizaciones, asoma una esperanza propia de un mundo distópico y arrebatado: la barbarie. Godard nos planta impulsos capaces de hacer frente al horror, a veces para hacerlo más llevadero, otras para destruirlo; el silencio, el encarnamiento de la palabra trémula, la poesía y las miradas ajenas a los *grandes discursos monolíticos* del poder —que aquí encontramos bajo la forma de la medicina,

Foto:
Alphaville



Fuente: IMDb

HAY ALGO EN LO QUE COINCIDEN
 LOS PERSONAJES DE GODARD
 CON ALGUNAS IDEAS DE WALTER
 BENJAMIN: LA POESÍA Y SU TENSIONAL
 ESPACIO ENUNCIATIVO, EL CUAL,
 PARA NUESTROS FINES PARTICULARES,
 PUEDE SER LLAMADO BARBARIE.
 ¿CUÁL ES ESTE ESPACIO? MÁS QUE
 UN ESPACIO GEOGRÁFICO, ES AQUEL
 QUE SE ENCUENTRA MARCADO POR
 LA POSICIÓN DE LOS PROTAGONISTAS
 ANTE EL HORROR.

la academia, la policía y la máquina— nos susurran al oído que *otros mundos y otras formas* son posibles.

¿Cuáles son los vehículos para estas otredades menos violentas? ¿Dónde aparecen las barbaries del silencio, la carne y la poesía? En la extranjería —lo abyecto que no respeta y trasgrede las fronteras— y el tránsito de *espías*; en la corporalidad de los disidentes que se doblan, convulsionan, conmueven o se hunden; en la despersonalización de la pareja; y, tal vez, con más esperanza de todas, en la infancia que nos invita a jugar. Desde acá, llegan los ecos de las voces de la ciudad Alpha: “El silencio del espacio infinito... me asusta. ¿Cuál es el privilegio de los muertos? No morir más. ¿Sabes qué convierte la oscuridad en luz? La poesía. ¿Cuál es tu religión? Yo creo en la espontaneidad de nuestra conciencia” (Godard, 1965).

Volvamos a la frase de Borges. En el país del desasosiego, el espionaje es una abyección, una anomalía, un riesgo ignominioso. Es, también, un acto creativo donde se pone en juego la relevancia y la intensidad de la vida y de la muerte, la aventura del ser en su insignificancia y en su capacidad de cambiar la historia. Lemmy y Marie son más que héroes, dos santos que parecen levitar sobre sus espacios, sus tiempos y aun sobre sus propios cuerpos. Desde ellos, la forma cinematográfica también se desarticula en un continuo autosabotaje. La música estalla en *Yo te saludo, María* superponiéndose a los diálogos y saltando entre secuencias como una fuga que no cesa de crecer. En *Alpha-ville* el sonido altera nuestra percepción del drama, el énfasis excesivo del suspenso disuelve intencionalmente las tensiones. ¿No es la ironía la única forma de reaccionar frente a la literalidad de la máquina? Lemmy juega con la poesía, pero ese ímpetu no alcanza más que para su huida y la de Natacha.

Los cuerpos de los disidentes y los rebeldes —los artistas, los poetas— seguirán cayendo muertos en las albercas de *Alphaville* acompañados por el gesto del nado sincroni-

zado que nos remite cultura de la contención homogénea, pero Lemmy podrá vivir acompañado, en esa barbarie redentora que puede ser la pareja, su propia y pasajera utopía. En *Yo te saludo, María*, Marie la pareja permanece como simulacro, porque la carne de la mujer se ha sublimado. Su alma es un cuerpo inalcanzable, que solo puede contemplarse desde la veneración, desde abajo, como la mirada infantil ve los cuerpos ajenos. Marie ya no posee nada en común con Joseph, ni el deseo, pero esa pérdida, esa distancia, los mantiene unidos. Despersonalizados, obligados a cuestionar su deseo y voluntad como anclaje de la propia individualidad, ellos también deberán encontrar nombres nuevos. ¿Acaso su hijo se los dará en otro de sus juegos?

En efecto, el punto cúspide de la apertura de las posibilidades viene desde las infancias; estas no son pura ternura, se configuran en *Yo te saludo, María* como un ludismo que desafía, provoca y, en su inocencia, revela las tensiones del mundo *adulto*. Por eso es que los niños preguntan por los nombres propios —“¿Cuál es mi nombre?”, dirá uno de ellos—, pero también de las cosas, participando de un lenguaje casi adámico que al decir *nombra*. “Yo soy el que es”, nos dice el hijo de Marie y, ante la total desesperación e incomprensión de Joseph, que sostiene la narrativa de la civilización, decide irse al campo sin dejar sentencia de cuándo regresará. ◻

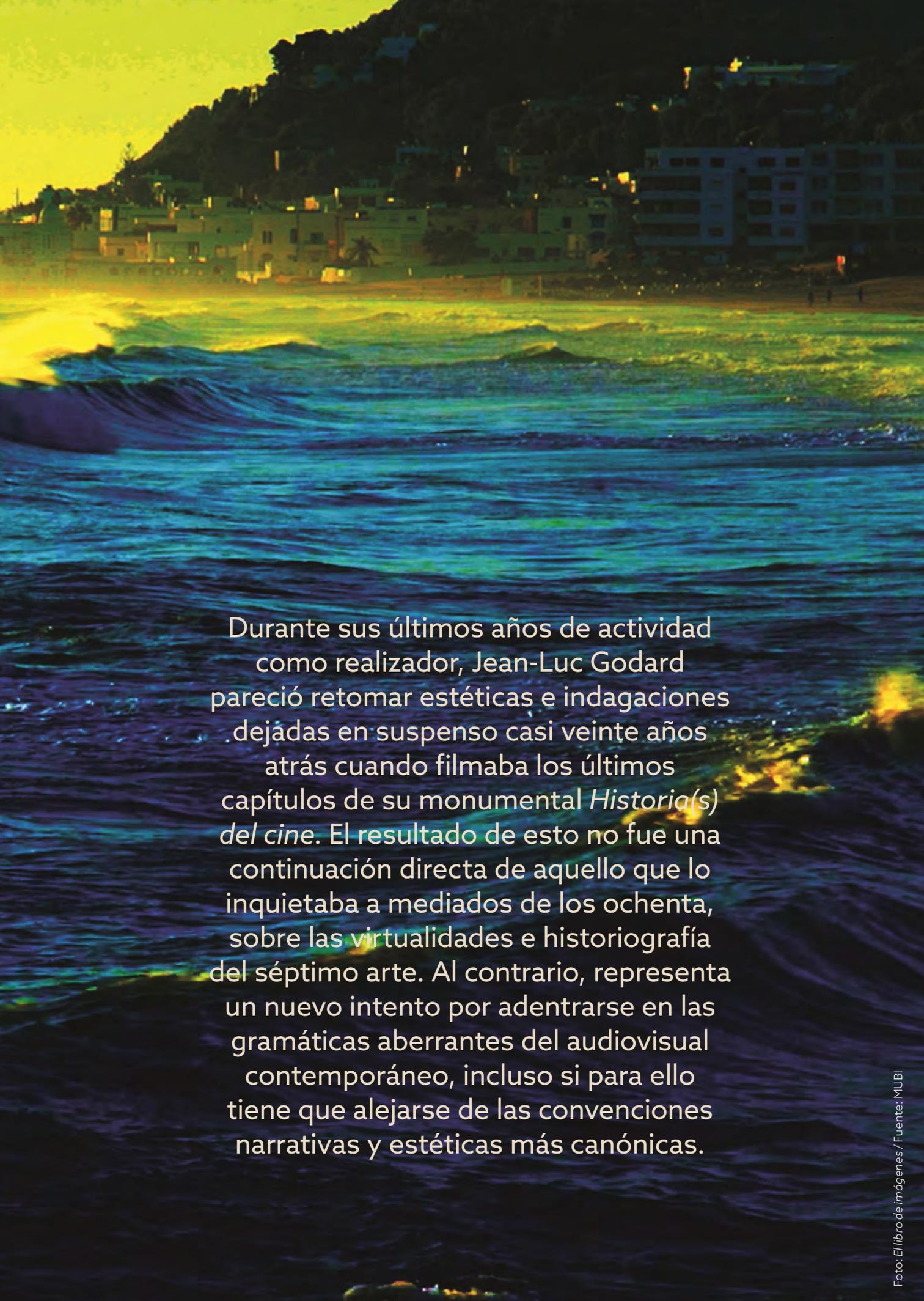
Referencias

- Appadurai, A. (2013). *The future as cultural fact. Essays on the global condition*. Verso.
- Benjamin, W. (2004). *El autor como productor*. Itaca.
- Benjamin, W. (2018). *Iluminaciones*. Taurus.
- Borges, J. L. (1986). El jardín de senderos que se bifurcan. En *Ficciones - El aleph - El informe de Brodie* (pp. 42-49). Biblioteca Ayacucho.
- Brody, R. (2006). *Everything is cinema. The working life of Jean-Luc Godard*. Metropolitan Books.
- Cicerón. (2008). *Disputas tuscianas*. UNAM. (Obra original publicada ca. 45 A.E.C.)
- Conley, T., & Kline, J. (Eds.). (2014). *A Companion to Jean-Luc Godard*. Wiley Blackwell.
- Darke, C. (2005). *Alphaville. French film guide*. Bloomsbury Publishing.
- Godard, J.-L. (1965). *Alphaville, une étrange aventure de Lemmy Caution* [Película]. Athos Films; Chaumiane Production.
- Homero. (2013). *Ilíada*. Gredos. (Obra original publicada ca. s. VIII A.E.C.)
- Huizinga, J. (1945). *Wenn die waffen schweigen: die aussichten auf genesung unserer Kultur*. Burg-verlag.
- Kroeber, A. L., & Kluckhohn, C. (1976). *Culture. A critical review of concepts and definitions*. Vintage Books; Random House.
- MacCabe, C. (1980). *Godard: images, sounds, politics*. The MacMillan Press.
- Morgan, D. (2013). *Late Godard and the possibilities of cinema*. University of California Press.

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.

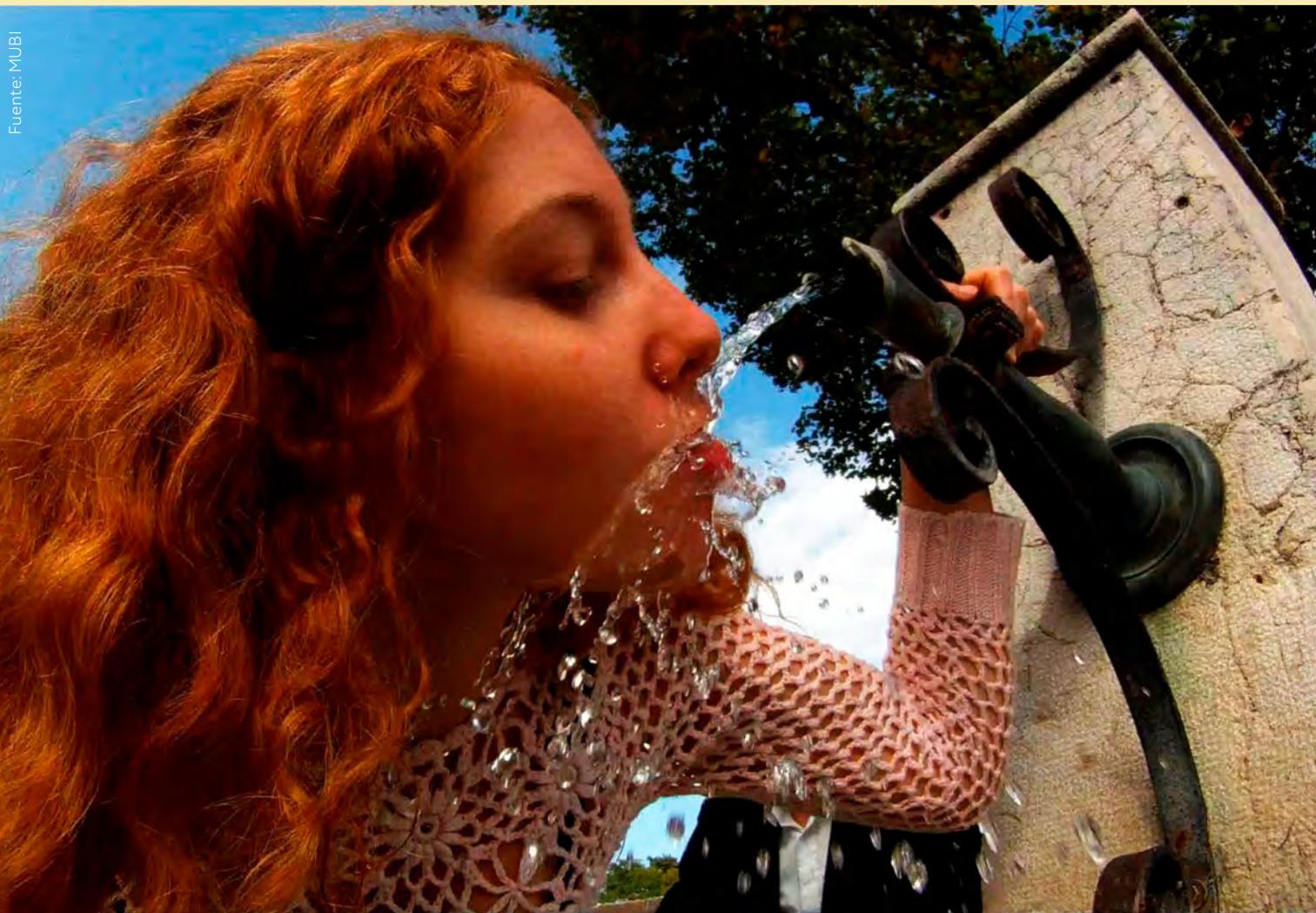
Sería una ruta conocida sobre un camino enigmático, buscar lo que ya se sabe o lo que se cree que está ahí. Sea como fuere, las películas últimas de la filmografía de Godard se rehúsan a una exégesis convencional, rechazan jugar bajo las normas de una sintaxis rígida y optan por sugerir en lugar de narrar. 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 coordinadas 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 expuesta 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 reintellectualiza 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



Fuente: IMDb

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.

PUBLICACIONES FACULTAD DE COMUNICACIÓN



Cuerpo y surrealismo. De la poesía al cine
José Carlos Cabrejo
2023, 236 pp.

El podcasting en el Perú. Análisis de un medio nativo digital
Carlos Rivadeneyra Olcese
2022, 194 pp.

*Educación mediática. Emergencia y urgencia
de un aprendizaje pendiente*
Julio-César Mateus
2022, 274 pp.

*Del clasicismo a las modernidades. Estéticas en tensión
en la historia del cine*
Isaac León Frías
2022, 518 pp.

Ecos y variaciones de la ficción televisiva
Giancarlo Capello (editor)
2022, 266 pp.

Cine peruano de inicios del siglo XXI. Dinamismo e incertidumbre
Cynthia Vich y Sarah Barrow (editoras)
2021, 392 pp.

Desde la ventana indiscreta. Páginas de cine
Isaac León Frías
2021, 358 pp.

Malestar en la civilización digital. Abordaje económico y filosófico
Jean-Paul Lafrance
2020, 332 pp.

INFORMES

Tel. 437-6767, anexo 30131
fondoeditorial@ulima.edu.pe

Consulte más publicaciones en
www.ulima.edu.pe

Ventas: en las principales librerías del país
y en Libun (sede Universidad de Lima)
libun@ulima.edu.pe

Distribución: publicaciones@ulima.edu.pe



PRÓXIMO NÚMERO: LOS VILLANOS EN EL CINE