laFuga

Godard como joven crítico

Entre el pensamiento y la expresión

Por Álvaro García Mateluna

Tags | **Cine clásico | Cine de autor | Cine moderno | Crítica cinematográfica | Escritos de cineastas | Crítica | Estudios de cine (formales) | Chile | Francia**

Álvaro García Mateluna. Licenciado en letras hispánicas por la Pontificia Universidad Católica de Chile. Actualmente, cursa el magíster en Teoría e historia del arte, en la Universidad de Chile. Junto a Ximena Vergara e Iván Pinto coeditó el libro "Suban el volumen: 13 ensayos sobre cine y rock" (Calabaza del Diablo, 2016). Editor adjunto del sitio web de crítica de cine http://elagentecine.org.

Dijo Serge Daney:

> *"la gran tradición francesa de crítica del arte, que comenzó en el siglo XVIII y que no ha cesado después, parece debilitarse. Es una tradición del artista-crítico, la de Baudelaire, Berlioz, Delacroix, Proust, Malraux, Breton, y que en el cine ha llegado hasta la Nouvelle Vague: Godard, Truffaut, Rohmer, Rivette, etc."* [1].

En efecto, el aspecto crítico es también parte esencial del trabajo de Godard, en tanto mirada crítica del mundo, por lo que muestra y por cómo lo muestra, y en consonancia con la idea de que el cine puede ser un nuevo medio para ejercer la crítica, una que incluye al propio cine.

Además, Godard no duda en inscribirse en una tradición, esa que alude Daney, como expresa en un diálogo que el director francés tuvo con su par portugués, Manoel de Oliveira:

> "el cine es crítica de la realidad, soy muy clásico desde ese punto de vista, y en tanto que cineasta de lengua francesa, me siento crítico de cine. En Francia siempre hubo punto de vista crítico". [2]

Godard descubre el cine en su juventud y de inmediato se vuelve su vocación. Con 19 años, en 1950, escribe sus primeras críticas. Escribir ya es pensarse como cineasta. En 1962 dirá:

> "Rodar o no no rodar, en mi caso, no son dos vidas diferentes. Filmar debe formar parte de la vida y debe ser una cosa natural y normal. Rodar no ha cambiado mucho mi vida, pues ya rodaba cuando hacía crítica" (2004).

Muy pronto se va forjando esa autoconsciencia, un poco vanguardista, un poco intelectual, que une teoría y práctica, arte y vida. ¿Bajo qué ideas se rige su idea del cine? En un comienzo, las nociones que se entrelazan en la escritura crítica y pensamiento de Godard se basan en ideas provenientes, principalmente, de tres figuras: Andre Bazin, Alexandre Austruc y Henry Langlois.

El espíritu cahierista

Si escribir crítica era medio para pasarse al cine, a la vez era pensar el cine y firmar una actitud nueva ante él. Era una declaración de intenciones que en ese momento, fines de los 1940 y a lo largo de los 1950, forja el núcleo de lo que será la Nueva Ola Francesa, que gira en torno a las revistas Gazette de cinéma, Arts y Cahiers du cinéma. Quienes escriben ahí -Andre Bazin, François Truffaut, Eric Rohmer, Claude Chabrol, Jacques Rivette, Godard y otros- se plantean la crítica de cine seriamente. Hay en ello una necesidad pedagógica, hay que educar a la audiencia, y arman un plan: hacer la mejor crítica posible, algo que lleve a hacer mejor al cine. Dado que consideran que el cine es un arte por

derecho propio, parten por desacreditar el anquilosado cine francés en favor de otras filmografías descubiertas tras el fin de la Segunda Guerra, especialmente la estadounidense, y así, por efecto de esa causa, pretenden cambiar el mundo del arte y, en última instancia, al mundo. Lo nuevo en su plan se puede resumir en sus dos propuestas "caballitos de batalla": la política de los autores y la defensa de la puesta en escena.

Ahora bien, ¿qué pasa en concreto con la escritura crítica de Godard durante ese período? Los primeros textos corresponden a un período entre 1950 y 1952, escribe principalmente para Gazette du cinéma. Luego de un silencio de cuatro años, en 1956 vuelve y escribe para Cahiers y Arts. Entre 1959 y 1960, en medio de la realización de Sin aliento, aún sigue publicando. Los textos los firma como Hans Lucas, versión en alemán de Jean-Luc, tal vez en guiño a Eric Rohmer (Maurice Schérer), pero seguramente fue escogido en un principio para protegerse de que su familia de la alta burguesía suiza descubriera que estaba escribiendo de cine.

Al estilo de sus colegas en Cahiers, la escritura de Godard consiste en declaraciones mezcladas con citas literarias, filosóficas, pictóricas y musicales. En las críticas se puede constatar la preeminencia de aspectos estilísticos de las películas. Por sobre la mera valoración y descripción de la anécdota hay una mirada crítica que ejerce un aprecio de la opacidad fílmica, en tanto significación antepuesta a la transparencia y la verosimilitud inherentes del cine clásico. En otras palabras, en la escritura de Godard ya se está incubando el germen moderno que efectuarán más adelante sus propias películas.

¿Cómo opera ese tipo de crítica? Serge Daney habló de una "pedagogía godardiana" (2004) como un método relacional y de contraste de imágenes. Si bien Daney se refería a las películas de Godard, tomaremos prestada esa noción para describir la escritura godardiana desde un punto retrospectivo que toma en cuenta toda la carrera de Godard. Se trata de de-mostrar: mucho tiempo después. Jonathan Rosenbaum (2022) explicará que, en tanto crítico, Godard no era tan belicoso como Truffaut, era menos lógico que Rivette, y menos católico que Rohmer y Chabrol, pero en ocasiones los superaba en textos que sobresalían por su rigor, su imaginación y su gusto por el matiz.

La escritura impetuosa

Godard escribe piezas largas, algunas de varias páginas, y otras cortas, casi telegráficas [3]. Hay incluso un "Telegrama de Berlín", enviado desde ese festival, que mantiene los "stop". En ciertos casos hay piezas que son verdaderos panfletos de apoyo a películas de colegas (a Franju, Chabrol o Truffaut) por sus estrenos. Rosenbaum invoca recuerdos juveniles de Truffaut con Godard para definir la prosa godardiana como "impaciente", abrupta, apurada, declamativa, a veces altisonante y gruesa (recordemos como en filmes se cruzan momentos de belleza sublime con chistes groseros, como buscando irrumpir e importunar, desacralizar). Una escritura juvenil, desbocada, impetuosa. Por ejemplo, la forma en que titulaba sus escritos, muchas veces son un resumen definido en un adjetivo. Algunos títulos son tajantes o, al menos, llaman la atención inmediatamente: "Debilón", "Sobrepasado", "Notable", "Desesperante", "Insulso y grotesco", "Salto al vacío", "El cine y su doble", "Super Mann", "Bergmanorama".

Revisemos brevemente un par de textos cortos:

1-"Al contrario de lo que sucede con Hitchcock, y tal como ocurre con Lang, lo que recordamos de Franju son las escenas y no los planos, cosa característica del cineasta demoníaco." (1971, 88). Así se refiere a La cabeza contra los muros, de Georges Franju, de quien parte diciendo que, tal como existe el amour fou, debería decirse el cinema fou, una belleza loca, y a este delirio lo sindica como el camino para el nuevo cine francés, comparando a la exaltación de Poe por Baudelaire (87).

2-Celebra la modernidad musical de The pajama game, de Stanley Donen (director) y Bob Fosse (coreógrafo), como una ruptura de un equilibrio precario. Es decir, si se comparan cine con danza o ballet clásico, son contrarios. "La danza clásica es una búsqueda de la inmovilidad en el movimiento, por el contrario, el reposo, en el cine, en lugar de ser la meta, es el punto de partida del movimiento. Y esto es particularmente cierto en la comedia musical, que de alguna manera es la idealización del cine" (83). En cambio, la estilización de gestos reales y cotidianos de la danza moderna sí se acoplan bien a la pantalla del cine. Que ya no haya diferencia entre actor (no personaje) y bailarín, sino que sea el personaje el que se pone a bailar, hace sentido desde la producción lo que la trama tematiza (un conflicto sindical); así Godard termina por definir a este musical hollywoodense como una "opereta

de izquierda" (82).

Tomando en cuenta esa actitud enunciadora, de pronto no parece que la escritura crítica fuera una forma de aprendizaje de dirección cinematográfica, sino una exégesis purista, una lengua de iniciados. Su defecto, a la vez que virtud, conlleva a que lo que se pierde sea la claridad del sentido, y genera esa opacidad, muy propia de cuando escuchamos a Godard, ya sea en sus películas o en entrevistas. En definitiva, es parte de sus textos críticos, pero también de su relación personal con el lenguaje.

Han dicho sus biógrafos que de niño Godard irritaba a su padre con juegos palabras o desgastaba a sus hermanos discurseando con soberbia intelectual. Este gesto para Rosenbaum (2022) es un método en proceso, una urgencia explicativa que se va desarrollando en presente, generando una idea tras otra, en vez de rumiar exégesis cautelosas (propia de una postura académica distanciada). Por ejemplo este primer párrafo de un film de Nicholas Ray: "Ya teníamos el teatro (Griffith), la poesía (Murnau), la pintura (Rossellini), la danza (Eisenstein), la música (Renoir). Ahora tenemos el cine. Y el cine es Nicholas Ray" (1971, 60). Esta introducción tiene una nota al pie donde Godard gasta tres párrafos más en explicar las paradojas enumeradas, pero cada argumento que se da -indica Rosenbaum- es un nuevo salto al vacío.

Este "dialogismo godardiano", este avance por discontinuidad genera a la larga una red, un continuo de referencias, que empiezan a alejarse del referente primigenio. La película del autor pasa a ser la del crítico, el autor ya no es solo el director, también es del espectador, el que sueña una nueva película en su escritura, en su recuerdo del film. Concordamos con Rosenbaum (2022) en que las críticas de Godard se entienden mejor a la luz de sus posteriores películas y que, retrospectivamente, pueden verse tanto como una antología de notas al pie y como una profecía de lo que vino a ser su carrera.

Por ejemplo, estas palabras pueden ser pensadas para definir Histoire(s) du cinema, no una película de Hollywoodense de los años 50: "Cada plano de Man of the west da la impresión de que Anthony Mann reinventa el western, a la manera en que el lápiz de Matisse reinventa los trazos de Piero della Francesca.. Digo bien re-inventar, en otras palabras, mostrar a la vez que demostrar, innovar a la vez que copiar, criticar a la vez que crear…el arte a la vez que la teoría del arte" (1971, 109). El escrutinio godardiano de las críticas se concreta ágilmente entre aforismos y referencias a otras artes en una prosa cuya retórica va poco a poco armando una constelación estética personal.

La invención de lo político

Ya que tanto habla Godard de arte y teoría del arte, veamos ahora a qué se refiere con esto en sus críticas. Ya decíamos que los "caballitos de batalla" de la nueva crítica francesa eran la puesta en escena y el auteurismo. Llegaremos a ellos, pero primero detengámonos en uno de los primeros textos de Godard, escrito para Gazette du cinéma en 1950: "Por un cine político". Ahí se parte describiendo un noticiario de Alemania Oriental que muestra a unos jóvenes comunistas desfilando el Primero de mayo: El poder de esa imagen juvenil que "nos llenan los ojos de alegría" (11) transmite un gesto identificado como primordial, es una imagen propagandística, pero también resulta ser la actualización de un arquetipo de voluntad.

El cine político, en tanto repite el gesto, también repite la historia, esa es la fuerza de su gesto creador. El texto pasa a hablar del cine sovietico para concluir que "sólo Rusia considera las imágenes que desfilan por sus pantallas como las imágenes de su destino" (13). Ese optimismo político es contrapuesto al nazi, donde el arte y su potencia (Leni Riefensthal) se vincula a la sujeción y la guerra y cuyo último estertor será el terrible destino del niño de Alemania año cero, de Rossellini una absoluta bancarrota moral. A su vez, un plano de María Felix en una película mexicana acaba por conjugar al erotismo con lo sagrado, el sacrificio heroico es una muerte trascendente, a la vez que la imagen es la emoción en un cuerpo. "A fuerza de hablar constantemente de nacimiento y de muerte, el cine político acaba refiriéndose a la carne; sin duplicidad transforma la palabra sagrada" (13), concluye el texto. Pero en verdad no acaba ahí, finaliza con un llamado a los cineastas franceses a filmar su realidad sociopolítica del presente y las luces y sombras de su pasado colaboracionista y de resistencia. El cine político "a la francesa" debía buscar su propio destino y darle un cuerpo en lo que tenía a mano.

El cine como arte (clásico) del siglo XX y defensa del montaje

Acá ya se vislumbran preocupaciones, temas y elementos específicos que serán nombrados y desarrollados más adelante por los textos de Godard, y no me refiero a la política o el comunismo, sino a términos tácitos, implícitos. El primero es la puesta en escena. El cine, como plantea ese primer artículo, es capaz de representar la realidad social. Por lo tanto, ya criticar el cine es criticar en algo la sociedad, al menos sus formas, o las formas en que busca representarse. ¿Cómo lo hace el cine? Mediante su disposición del tiempo y el espacio representado en la imagen. Bazin casi no usa esa palabra, imagen, Godard tampoco. Cuando la empiece a usar será mucho más adelante, cuando cuestione al cine. Por lo pronto se busca dar una definición de puesta en escena en el texto de 1952 publicado en Cahiers: "Defensa e ilustración del desglose [4] clásico". El título es más pretencioso que el de "Por un cine político", ya que alude al manifiesto del siglo XVI, "Defensa e ilustración de la lengua francesa", escrito por el poeta Joachim du Bellay. Bellay, en tanto miembro del grupo La Pléyade, se proponía defender la lengua francesa ante la hegemonía del latín y enriquecerla ("ilustrarla") agregando dialectos regionales y cultismos clásicos, junto con elevar la poesía modelada los clásicos grecolatinos, Petrarca, Dante y el Dolce Stil Nuovo. Un proceso de erudición vernácula que está en el fondo del surgimiento de la cultura francesa moderna (prerrevolucionaria) por lo que Godard no debe haber sido considerado como un ingenuo sino también un bravucón que pretendía elevar al cine a la posición de un arte cuyos "poetas" ejemplares eran principalmente extranjeros, "americanos" la mayoría. Todo un agravio a la ilustre lengua francesa.

¿Qué dice el texto? "la soltura de los cineastas del otro lado del Atlántico encontró otrora eco en nuestro amable y desventurado siglo dieciocho" (21). Ese paralelismo lo encuentra Godard en la "actitud del artista frente a la naturaleza como modelo primario del arte" (21); la realidad baziniana cobra fuerza en tanto es captada por la articulación específica de la película, hallazgo que es tarea del realizador, la actitud de articulador del director se concreta por un lado en registro, mediante la cámara y su uso, a la vez que por la dirección de actores, la disposición de luz, decorados, sonido y, en algo que va más allá de Bazin (1990), también en el montaje. La puesta en escena se hace sinónimo de "mirada". En una mezcla de naturalismo y romanticismo, Godard parte de una teoría estética clásica, "el estilo es lo que está fuera del contenido y el contenido la que está dentro del estilo, van juntos y son inseparables, como el cuerpo humano", se situal al cine, en tanto arte, con "el hombre frente a la esencia de las cosas" (1971, 20). Pero esto no está dado al azar o con simpleza, sin mediación alguna, "me temo que el cine no pueda contentarse con la imitación de una realidad simplemente pescada al azar" (21), sino que parte o descansa en alguna parte, ahí entra la subjetividad articuladora. No se trata de una subjetividad que toma posición de real, desfigurándolo para solo sobreponer al sujeto que sostiene la cámara, sino que de lo que se trata es de reposicionar esa realidad captada, "embalsamada" (Bazin, 1990), pero que es siempre fugaz. Godard parte de la noción temporal y móvil del cine. Hace suyo el precepto de Jean Cocteau, "la muerte trabajando". El cine tiene la capacidad para significar momentos pregnantes. No lo hace como la pintura, que es la detención, ni como la literatura, que es la descripción o narración. El cine usa la narración, pero tiende a la abstracción: "el cine es una mirada tan nueva sobre las cosas que, más que solicitarlas, las penetra" (1971, 22). Lo que finalmente está haciendo Godard no es una definición de puesta en escena, sino una metafísica de ella.

En conclusión, la defensa del cine consiste en que se le ha de considerar como el arte clásico del siglo XX, de ahí la necesidad de su defensa e ilustración. Lo nuevo que trae el arte del cine es su acercamiento a la realidad, el cine permite la representación de la realidad, le da forma con medios estéticos, la realidad toma forma en cierto momento y de cierta forma según cómo lo ve la cámara. Para captar esa realidad de los sentimientos Godard, polemizando con Bazin, encuentra que, mejor que el plano secuencia, es el montaje la herramienta que más sirve al director, el montaje es tan importante para significar como lo que ha captado la cámara. A veces al montar, a posteriori del registro, es lo que descubre la verdad de lo tomado por la cámara. Aquí nos topamos con otro texto programático importante de Godard: "Montaje, mi mayor preocupación", de 1956.

En él se defiende una noción clásica del montaje "ajustar en una mirada es casi la definición de montaje" (36). Si dirigir es disponer el espacio, hacer significante la puesta en escena, montar se trata de mantener buenos "raccords" de mirada, revelar con trasparencia la acción del actor, descubrir la esencia tras la contingencia, desnudar las apariencias, hacerlo pensar, sentir, vivir: "revelar el alma bajo el espíritu, la pasión tras la maquinación, hacer que el corazón prevalezca sobre la inteligencia destruyendo la noción de espacio en beneficio de la de tiempo" (36). Lo curioso y paradójico es que si pensamos y recordamos en Sin aliento, estas definiciones son contradecidas.

Podríamos pensar que la práctica de Godard es la crítica de sus textos, crítica sobre crítica. Sin embargo, no hay ahí una inconsecuencia, en tanto Godard es un dialéctico y trabaja con opuestos y contradicciones hay un fondo común que es atacado desde perspectivas distintas. Es el realismo el que, en última instancia, busca salvarse, esto es, el cine como arte realista. Se critica y se ensaya el cine para definirlo de la mejor forma. Claro está que es una tarea sin límite o cierre. Como dice Alain Bergala (2003): "La apuesta de trabajo de Godard nunca ha sido prioritariamente la de lograr tal o cual objeto-película, sino la de plantearle al cine (y la de plantearse a él mismo) desafíos que cuestionan los límites dentro de los que la mayoría de los cineastas hacen su obra" (15).

La expresión de los bellos sentimientos

¿Cómo entiende que debe ser el cine el joven crítico? Acá vemos algunas pistas. Por ejemplo, respecto a qué es un autor. En "Bergmanorama" se define a un Autor no en tanto figura que se proclama más alto como fiel a sí mismo o como quien pone al sujeto por sobre la obra, el genio. Godard se pregunta quién es superior, ¿autor o director? Compara a Bergman con Visconti. "

Como artista un director de talento como Visconti puede escoger los materiales que se le den más fácil para construir su belleza, en cambio el director libre, en tanto artista o autor, se dirige hacia lo desconocido, se pone bajo riesgos, creando a partir de la nada aventuras y personajes. Unos miran y fijan su atención en lo que les interesa (un libro, una historia), los otros ven luego de una búsqueda que abarque lo que se les ofrece a su vista" (1971, 78).

Por su parte lo que cada buen director hace es materia de estilo con los medios propios del cine. El autor no busca expresarse en base a su autobiografía como forma de llamar la atención sobre sí, en una preocupación de su genio, sino en un dominio técnico-creador. En un texto más breve, titulado "¿Qué es el cine?" resume todo esto: "en el cine la creación artística no consiste en pintar nuestra alma en las cosas, sino en pintar el alma de las cosas". La realidad primero, después viene el deseo de transformarlas. Entonces, ¿qué es el cine? "es la expresión de los bellos sentimientos" (28). En una palabra, emoción, diría Samuel Fuller, terminando la conversación [5] .

A lo que en último término se refiere es que un gran director o autor no es el que da uso a sus dispositivos técnicos de manera adecuada "según las reglas del buen arte" o quien se pone al servicio de una buena causa; un autor es exitoso en su arte advierte el mandato moral implicado en su técnica. Eso es lo que implica su dictamen "los travellings son un asunto de moral" [6] La forma de una película importa no en tanto es una técnica sino como su uso se adscribe mejor para ser más preciso respecto a la realidad que se muestra. El apriori de Godard es que la ficción se topa con el documental y viceversa. Esa doble naturaleza del cine no la toma por separada, como tantos directores sí lo toman, porque para él son solo puntos de partida que tienen en el fondo la continuidad entre cine y la realidad, el cine es parte de lo real. En este sentido, un autor no es moral porque escoge un tema bien considerado, sino porque el tratamiento que hace es ajustado, la puesta en escena y el montaje son sus herramientas [7] .

Pero años antes de todas esas derivas estético-morales, escribe, por ejemplo, ese gran tratado sobre Hitchcock "El cine y su doble", donde describe y desentraña The wrong man. Ahí, en procedimientos de cámara y montaje que podrían parecer antinaturalistas son celebrados. Hitchcock como expresionista, aunque no un expresionista alemán, alguien que ha sabido leer ese estilo y lo ejerce de una nueva manera. La pesadilla se convierte en realidad, he ahí el realismo de The wrong man revisado por Godard, a contrapelo de lecturas más canónicas de Hitchcock como campeón del cine de ficción, ya que lo que Godard rescata es que los elementos realistas se conjuguen con los ficcionales, recordemos esta es una película que adapta un caso policial real. Cuando describe la hermosura del rostro de Henry Fonda y lo compara con Alcibiades descrito por Platón en El banquete, escribe: ·"su única garantía es la exacta verdad. Asistimos al más fantástico de los dramas porque nos hallamos en el más perfecto, el más ejemplar, de los documentales" (45). En otras palabras, Godard no se contenta con citar a Platón como si Hitchcock hiciera una mera reproducción, sino que el crítico reencuentra la misma oscilación lírica: "la emoción" es la misma, pero los medios de la emoción son otros (palabra/imagen). Es el terreno de otra de las famosas máximas godardianas, esa que cita apócrifamente a Bazin "el cine sustituye nuestra mirada para ofrecer un mundo que concuerda con nuestros deseos" [8] .

"Somos los primeros cineastas en saber que Griffith ha existido" (2004, 98), dijo el Godard director. Pues bien, cuando hacía crítica ya establece una genealogía en base a su gusto. Puede pasar sin problemas de Jerry Lewis a Jean Rouch, entendiendo que la tradición del cine está naturalizada y de lo que se trata es de buscar otras salidas. Encontrar lo que de moderno hay en ese arte clásico. Esa podría ser una definición provisoria de la intención crítica de este primer Godard. Proyectivamente encontramos resonancias entre el joven Godard y Godard el viejo, aunque ya eso es materia de otra conversación. Se vuelve al tema por otros medios, se ensayan versiones, acercamientos, se reescriben películas, se las sueña, se piensa en el futuro del cine. Tal vez la gran diferencia entre el joven y el viejo Godard es lo obvio: que uno tenía todo por delante, por lo tanto estaba desbocado, y el otro avanzaba como el ángel de la historia de Walter Benjamin. Finalicemos citando una canción de Velvet Underground: "between thought and expression lies a lifetime", la vida crítica del joven Godard.

Bibliografía

Bazin, A. (1990) Ontología de la imagen fotográfica. En ¿Qué es el cine?. Rialp. (pp.23-30).

Bergala, A. (2003). Nadie como Godard. Paidós.

Daney, S. (2004). El terrorizado (Pedagogía godardiana). En Cine, arte del presente. Santiago arcos. (pp. 42-48).

Domarchi, J., Doniol-Valcroze, J., Godard, J-L., Kast, P., Rivette, J. y Rohmer, E. (1959). Hiroshima, notre amour. Cahiers du cinéma, nº 97, julio de 1959.

Godard, J.L.(1971). Jean Luc Godard por Jean-Luc Godard. Barral.

Godard, J.L.(2004). Entrevista Jean-Luc Godard. Cahiers du cinêma, nº 138, diciembre de 1962. En La nouvelle vague. Sus protagonistas. Paidós.

Godard, J.L. y de Oliveira, M. (s.f.). Conversación entre Jean-Luc Godard y Manoel de Oliveira. Revista Lumiere. En https://www.elumiere.net/especiales/oliveira/conversacionoliveiragodard.php

Rosenbaum, J. (2022). Theory and practice: The criticism of Jean-Luc Godard. En https://jonathanrosenbaum.net/2022/09/theory-and-practice-the-criticism-of-jean-luc-godard/ (s/n)

Ruiz, N. (2009). En busca del cine perdido. Histoire(s) du cinéma, de Jean-Luc Godard. Universidad del País Vasco.

Notas

1

Daney. S. citado en Ruiz, Natalia. (2009). En busca del cine perdido. Histoire(s) du cinéma, de Jean-Luc Godard. Universidad del País Vasco. (p. 45)

2

En: https://www.elumiere.net/especiales/oliveira/conversacionoliveiragodard.php (s/n)

3

Todas las referencias a los textos críticos escritos por Godard, a menos que se indique lo contrario, provienen de: Jean Luc Godard por Jean-Luc Godard (1971)

4

Particular término francés, que no tiene un símil específico en español, para referirse al guión y puesta en escena: découpage

5

Nos referimos a su aparición en Pierrot, el loco (Godard, 1965)

6

Aparece por primera vez en boca de Godard durante un diálogo sobre el film de Resnais, Hiroshima mon amour. Ver: Domarchi, J., Doniol-Valcroze, J., Godard, J-L., Kast, P., Rivette, J. y Rohmer, E. (1959). Hiroshima, notre amour. Cahiers du cinéma nº 97

7

Sin duda, cuando en su período Dziga Vertov la sospecha sobre la imagen, las herramientas y el dispositivo sean puestas en cuestión por asuntos ideológicos, el dictamen cambie y se pase de la técnica como asunto de moral (burguesa) a "una imagen justa es solo una imagen", aforismo que aparece en el film de 1970 Le vent d'est, la crítica llega al punto en que todo queda en entredicho

8

Es el epígrafe de su film de 1963, El desprecio.

Como citar: García M., Á. (2024). Godard como joven crítico, *laFuga*, 28. [Fecha de consulta: 2026-11-04] Disponible en: http://2016.lafuga.cl/godard-como-joven-critico/1200