laFuga

Jean-Luc Godard: creación-vídeo para la creación-film.

Vídeos satelitales de fines de los 70 e inicios de los 80

Por Udo Jacobsen

Tags | **Cine ensayo | Video arte | imagen y texto | Procedimientos artísticos | Estudios de cine (formales) | Semiología | Francia**

Comunicador audiovisual, magíster en Literatura y doctor en Estudios Interdisciplinarios sobre Pensamiento, Cultura y Sociedad. Ha ejercido la docencia en el área de teoría del cine y otros lenguajes afines desde 1988 en diversas instituciones. Actualmente es docente e investigador de la Escuela de Cine de la Universidad de Valparaíso. Es también realizador audiovisual y ha publicado libros sobre cine y sobre cómic. Fue también editor de la revista en línea Fuera de Campo y curador en varios festivales de cine.

El error pictórico es el tema. El error del cine es el guión.

Fernand Léger

I

Me he propuesto en estos pequeños apuntes, indagar principalmente en tres vídeos realizados por Jean-Luc Godard entre fines de los setenta e inicios de los ochenta: **Quelques remarques sur la réalisation et la production du film Sauve qui peut (la vie)** (1979), *Scénario du film "Passion"* (1982) y *Petites notes à propos du film "Je vous salue, Marie"* (1983). Los tres se relacionan, de modos distintos, como veremos, con tres filmes de Godard, aludidos en los títulos de los vídeos: *Sauve qui peut (la vie)* (1980), *Passion* (1982) y *Je vous salue, Marie* (1985), respectivamente.

En el primer caso, el de *Quelques remarques*, se trata de un vídeo que intenta explicar los procedimientos formales que el realizador utilizará en su futura película, *Sauve qui peut (la vie)*. Dos son estos procedimientos: la sobreimpresión y el ralentí. Pero también reflexiona sobre los temas que tratará en la película y sobre el modo como usará la música en el contexto de una reflexión mayor y permanente sobre las posibilidades del montaje. Observando la película a posteriori queda claro que el recurso privilegiado será el ralentí y este dato no será menor en la medida que lo encontraremos recurrentemente en los próximos trabajos de Godard. La sobreimpresión encontrará, sin embargo, más adelante, su máxima expresión en una de las obras magnas del realizador: *Histoire(s) du Cinéma* (1988-1998).

El tercer vídeo, en sentido cronológico, *Petites* notes, es más directamente un vídeo promocional, que busca el financiamiento de *Je vous salue Marie*, donde aborda el "entrenamiento" de los actores (tema asimismo de un proyecto irrealizado por el mismo Godard), particularmente centrado en la actriz que interpretará a María. Pero es, aparentemente, un trabajo que, sin parecerse en nada a los actuales *teasers*, busca convencer a financistas para producir su película. Al final del vídeo, de hecho, luego de explicar cómo pretende finalizar el filme, Godard dice: "Una película es un milagro en el que nos gustaría que participasen, que coprodujeran con nosotros. Necesitamos su ayuda. Sólo pedimos lo que necesitamos: 300.000 francos suizos". Este tipo de alusión a los requerimientos financieros del cine será un tema recurrente en otros ensayos de Godard.

Scénario, el segundo vídeo, es, en cambio, algo distinto de los anteriores. El vídeo se realiza luego de que *Passion* está terminada y estrenada el 26 de mayo de 1982. Sin embargo, en una suerte de impostura, Godard actúa como si se encontrase en la etapa previa, la del guión. Se coloca, diríamos, en introspección retrospectiva respecto de su propio proceso, sin referirse demasiado a los resultados.

Lo que le interesa principalmente es el rol de las imágenes en este proceso del que han sido habitualmente relegadas a la pura función referencial. Ya había dicho en 1980: "Es necesario pasar por las imágenes, que no sean sólo un efecto sino una causa" (2010: 157). No se trata aquí de las imágenes mentales propias del proceso creativo sino de imágenes concretas que funcionan a modo de hipotextos o textos originarios.

II

Voy a referirme ahora a un concepto que he utilizado en el título de esta comunicación: vídeo satelital. La tercera acepción de satélite, en el diccionario de la Real Academia Española de la Lengua, dice: "Persona o cosa que depende de otra y está sometida a su influencia" (en línea).

El término satélite en el sentido que aquí lo uso, lo he tomado del capítulo "Colectivos de alta tecnología en el último Godard" en *Estética geopolítica* de Fredric Jameson (1995). En él indica el autor que *Scénario du film 'Passion'*, "realizado al año siguiente, se puede considerar como una obra independiente por derecho propio y algo así como un satélite estéticamente autónomo de *Pasión*, más que un simple documental acompañante" (190). Como vemos, esta condición particular de *Scénario*, lo distingue de los otros dos vídeos, puesto que no se realiza realmente como un guión, es decir una escritura previa a la realización, sino que es *post facto*, más bien una reflexión sobre lo ya realizado, o mejor, sobre cómo se concibió lo ya realizado. Esto mismo no impedirá de todos modos que mantenga una relación libre con su predecesor, sobre el que reflexiona, pero también con los otros vídeos con los que comparte algunos rasgos, temas y, sobre todo, cierta postura.

Consideremos ahora la cuestión desde una perspectiva narratológica. Si estos vídeos, y en particular *Scénario* pueden ser considerados "guiones", ¿tienen una posición similar a la de un guión tradicional? ¿Guardan el mismo tipo de relación? Aparentemente, de acuerdo a Jameson, no se trataría de esto. Siguiendo a Gérard Genette, si consideramos el guión como un texto equivalente al de la película, no podría ser otra cosa que un hipotexto, es decir, un texto "originario" de otro texto. Sin embargo, en el caso de los vídeos, diría que la posición que estos trabajos adquieren, con relación a los filmes a los que se refieren, es de tipo metatextual. Son, por lo tanto, textos que comentan otros textos. En el caso de *Scénario* eso está claro. Incluso por el evidente uso intertextual que hace de las imágenes y los sonidos de *Passion*. Algo menos clara es la situación de *Quelques remarques* y de *Petites notes*. No sólo se trata de que necesariamente un metatexto es posterior a la obra puesto que se trata de un comentario, sino que, en estos casos, quizás por esta misma condición de ser previos, propone algunas cuestiones de distinto orden que finalmente no figuran en el texto. Estas son cuestiones propias de un guión y, sin embargo, como veremos, no son homologables.

En el caso de *Quelques remarques*, Godard relaciona las fotografías de los rostros de actores con los personajes del guión, pero en el caso de uno de ellos, Denise, el personaje del vídeo es ilustrado por el rostro de Miou-Miou y en la película es interpretado por Nathalie Baye, probablemente por razones de disponibilidad o presupuestarias, pero también podría tratarse de una decisión de orden artístico. No sería, en cualquier caso, más que la huella de un proceso, el de la escritura del guión, que es frecuente en la práctica.

En el caso de *Petites notes*, el final que propone Godard para *Je vous salue Marie* incluye un helicóptero que vuela sobre los personajes y desde el que se grita el título de la película. Toda una imagen para darle el tono bíblico que Godard buscaba. Sin embargo, seguramente por razones de producción, esto finalmente lo dice un personaje desde un automóvil, aunque se mantiene la posición del acontecimiento en el orden temporal propuesto.

Se me puede replicar, con total justicia, que al tratarse de un "guión" es evidente que lo que ahí figura es una suerte de carta de navegación pero que finalmente la ruta que tome el rodaje introducirá una serie de cambios que permitan esquivar los escollos característicos de toda realización. Que eso, en definitiva, no es importante. Y no podría estar más de acuerdo con lo dicho porque, como muchos cineastas, e incluso guionistas, considero que el guión debería ir a parar al tacho de basura luego de que la película finalice. Después de todo no podría tener interés más que para los estudiantes de cine o para algunos estudiosos de los procesos creativos. Pero el problema está justamente ahí. Estos vídeos no están hechos para ser desechados ni estamos seguros de que se mantengan en un segundo plano a la sombra de la película respectiva. Son tanto parte del proceso de

creación (y producción) de la obra como obras en sí mismas.

He ahí la particularidad de estos satélites. Como en el caso de la luna, a la que llegó Méliès, gira en torno a la Tierra y mantiene con ella un vínculo magnético a pesar de ser un cuerpo independiente.

III

Más allá de la consabida animadversión de Godard por el guión, su reflexión sobre el mismo no deja de ser sintomática de una actitud frente al cine como arte y en contra de las pretensiones de amansamiento de la industria. Dice en *Scénario*: "Fueron los mercaderes los que inventaron la escritura". Allí explica que los primeros filmes, como los de Mack Sennett, no tenían guión, simplemente se salía con tres actores y se filmaba. A medida que se fue complejizando la industria y se requirió de mayores variaciones en las historias, surgieron los contadores que anotaban los emolumentos de los actores de acuerdo a los personajes que interpretaban. Así, el guión viene de la contabilidad. Vemos aquí cómo el realizador recurre al expediente financiero para apuntar a su inextricable vinculación con la creación en el cine. Dejemos que nos lo explique el mismo Godard.

Ya desde temprano, en 1962, afirmaba Godard: "Hacer una película es superponer tres operaciones: pensar, rodar, montar. No puede estar todo en el guión, o si está todo, si la gente ya se ríe o llora al leerlo, entonces no queda más que imprimirlo y venderlo en las librerías" (2010: 26). Más adelante, en otro vídeo, *Deux fois cinquiante ans de cinema français* (1995), Godard plantea que lo que celebra el primer centenario del cine es la primera vez que alguien pagó una entrada por ver una película y se queja de que no se celebre la producción o la primera cámara sino la explotación del cine.

De este modo podemos comprender cómo Godard defiende su independencia situándose al margen de las posibles manipulaciones de la maquinaria industrial como una suerte de francotirador. Francotirador en extremo productivo e innovador, hay que acotar. Su postura es, ante todo, la de un artista y sus declaraciones han de ser comprendidas en este sentido. El pensamiento de Godard es oscilante pero muy consistente en términos generales.

IV

Una diferencia entre los tres vídeos que aquí nos ocupan, quizás la más notoria al inicio, es que tanto en *Quelques remarques* como en *Petites notes*, Godard asume que se trata de la "escritura de un guión" y por ello es que se representa a sí mismo escribiendo en una máquina. En *Petites notes*, incluso, hace que bajo el rótulo "Tema del film" sea Myriem Roussel, quien interpretará a María, la que escriba en una máquina. Quizás porque su personaje es también, en cierto sentido, un demiurgo o, en todo caso, alguien que cobija en su vientre la vida de una obra nueva. Pero no es menos cierto, bien visto, que apunta a un proceso creativo intermediado por una máquina. Cabrían preguntas como ¿sería lo mismo escribir un guión a mano? Pero volvamos a lo nuestro.

En cambio, en *Scénario*, aparece observando una pantalla y su escritura es invisible, con el gesto de la mano escribiendo en el aire frente a la pantalla, o generando caracteres y sobreimprimiendo imágenes desde la isla de edición. La oposición propuesta es, aquí, entre escribir y ver. Escribir el guión o ver el guión. Dice Godard, al inicio de *Scénario*: "Hablar... En realidad me gustaría poder callarme... y antes de hablar, ver..." ¿Es esto posible? Desde la perspectiva godardiana se desprende que la escritura tradicional del guión no hace otra cosa que entorpecer el proceso creativo, incluidos el rodaje y la edición. Ver es también compartir ese ver. Notemos la complejidad de este proyecto en el contexto de procesos creativos colectivos. Quizás sea ésta una de las razones por las que Godard se muestra tan sensible a las tecnologías que reducen el personal y permiten la manipulación directa del realizador en sus materiales, como si fuese un pintor o un escritor. Acaso nos hallemos ante uno de los intentos más serios de cumplir el programa de la cámara estilográfica de Astruc.

V

Por ello, la máquina de escribir no aparece en *Scénario*, como sí lo hará en otras realizaciones de Godard, como *Histoire(s) du Cinéma* o *JLG/JLG. Autoportrait de décembre* (1995). Vemos cámaras pero, sobre todo, vemos pantallas.

De este modo se produce otra contraposición importante entre el papel y la pantalla, aunque ambos se encuentren en blanco. Así, a la página en blanco de Mallarmé, Godard responde con la pantalla en blanco. Pantalla que se llenará no de imágenes proyectadas sobre la misma sino de la propia sombra de Godard y de las imágenes y caracteres que sobreimprime en la cinta de vídeo, asumiendo una cierta condición espectral o mental, más propia del proceso de generación de las imágenes que de su concreción material.

Al final de *Petites notes* nos dice: "La pantalla es neutral. La luz vendrá después". Esto es, la tecnología preexiste, lo que importa es lo que el director quiere hacer con ella. No deja de ser una afirmación curiosa luego de un periodo en que el pensamiento del cine, particularmente a través de Jean-Louis Comolli, pero también del mismo Godard, denunciaba las predeterminaciones ideológicas del modo de representación dominante vehiculado a través de la cámara cinematográfica. Pero Godard piensa como realizador y es en tanto realizador que piensa.

Así, el soporte no ocupará una parcela de la realización sino que atravesará todas las instancias que la componen, esto es, desde la concepción misma del film en su etapa de guión, como lo demuestran estos vídeos. De ahí la propuesta de reemplazar la máquina de escribir por la cámara; una máquina de escritura por otra de ver, al menos como metáfora.

Permítaseme a propósito de esto una breve digresión. El mismo año 1982 Godard realiza otro vídeo, uno muy bello pero uno de los más extraños. Se trata de *Letrre à Freddy Buache à propos d'un court-métrage sur la ville de Lausanne*. En mi opinión, como muy pocos lo han intentado en el cine, este es un vídeo para escuchar. Y lo que escuchamos es, como no, la voz de Godard que acompaña, aparte de una serie de imágenes de las texturas y las gentes de Lausana, su propia imagen escuchando con unos audífonos un disco de vinilo. Escuchamos también *El bolero* de Ravel, aunque no sincronizado con la imagen de Godard colocando la aguja en el disco. En un momento dado, la música se interrumpe y esto coincide con el momento en que Godard gira el disco para escuchar su otra cara y luego de colocar la aguja de este lado continuamos escuchando desde donde habíamos quedado. Como sea, haría falta una investigación más extensa sobre el sonido en la obra de Godard, pero particularmente de su voz, ya presente incluso en algunas de sus obras tempranas donde dobla a algún actor, pero casi omnipresente a partir de los noventa.

VI

Estas cuestiones nos obligan a preguntarnos por el lugar que el dispositivo tiene en la producción de Godard, particularmente aquella relacionada con el vídeo. Ya en 1968 Godard piensa, como miembro del grupo Dziga Vertov, que la actividad militante del cineasta dependerá en el futuro del desarrollo del vídeo: "Esto será posible dentro de algunos años con el desarrollo de los magnetoscopios para cintas, que ofrecerán a los militantes un instrumento audiovisual para realizar un trabajo político más eficaz" (2010: 84). El vídeo será, por tanto, un medio eficaz para abaratar costos y realizar las producciones de manera más ágil.

Pero lo que Godard descubrirá ahí será que el vídeo es también una tecnología con sus particularidades y que éstas pueden ser indagadas a contrapelo de los usos industriales que parecieran determinar la circulación de las imágenes y, por ende, de los imaginarios que producen. Así es como piensa Godard en esa época. Puede leerse en el "Manifiesto" difundido por Al Fatah en julio de 1970: "Rodar políticamente una película. Montarla políticamente. Difundirla políticamente. Es largo y difícil" (2008: 19). Y más adelante, dirigiéndose a los palestinos: "No tenéis muchas municiones para los Kalashnikov y los RGB. Nosotros no tenemos muchas imágenes ni muchos sonidos. Los imperialistas (Hollywood) las han estropeado o destruido. Así que no podemos malgastarlas. Son municiones ideológicas. Hay que aprender a utilizarlas bien para matar las ideas enemigas" (21).

En 1974 Godard, junto a Anne-Marie Mieville, utiliza por primera vez el vídeo en un film, *Ici et allieurs*, que completa otro film, fracasado, rodado en 1970 por el grupo Dziga Vertov, *Jusqu'à la victoire*. Pero no se trata sólo de la integración crítica de dos tecnologías audiovisuales, a través de la incorporación de textos generados electrónicamente y aplicación de efectos característicos de la televisión, como el *inter-key* o las cortinas de transición, sino también del registro de instalaciones, en diapositivas o televisores, que prefiguran trabajos posteriores como *Número deux* (1975) y *Comment ça*

va (1976), pero que sobre todo anuncian las incursiones de Godard en la televisión: *Six fois deux (Sur et sous la communication)* (1976) y *France tour détour deux enfants* (1979) y, por supuesto, los vídeos que nos ocupan. Aunque todo esto puede entenderse como una continuación de sus experimentos en el collage cinematográfico, algo ya presente en el primer Godard y que eclosiona en *Pierrot le fou* (1965).

VII

Lo importante es, entonces, la base ética sobre la que actúa Godard al construir su discurso sobre la tecnología. Una concepción explícita de la imagen. Tal como lo expone en uno de los textos de *Deux fois cinquiante ans de cinema français*, debido a Jean Cocteau: "Los espejos harían bien en reflexionar antes de reflejar una imagen. Invierten las imágenes y se creen profundos".

Por lo tanto se trata de ver, pero ver de otro modo, ver hacia adentro. Utilizando todos los recursos disponibles, usándolos de tal modo que erradiquen lo que se espera de ellos. "Ralentizar, pues, para ver. Ver, no ver forzosamente esto o aquello, sino empezar por ver si hay alguna cosa que ver", dice en *Quelques remarques*. El vídeo se presenta, en consecuencia, como una herramienta adecuada para ver.

Es en este sentido que el vídeo puede pensar el cine. No sólo es factible ver inmediatamente sino que ofrece las mayores posibilidades para realizar el sueño de Eisenstein. Las imágenes ya no se relacionan sólo por el corte o por el fundido encadenado. La duplicación de las pantallas, las cortinas y la capacidad de manipular la cadencia y la dirección de la cinta, siguiendo el pulso del realizador, no pueden más que revelar el potencial y ampliar las posibilidades del cine. En manos de alguien como Godard, el vídeo se convierte en el boceto del pintor y hay que ver qué bellos y sugerentes pueden llegar a ser los bocetos.

Como citar: Jacobsen, U. (2024). Jean-Luc Godard: creación-vídeo para la creación-film., *laFuga*, 28. [Fecha de consulta: 2026-11-04] Disponible en: http://2016.lafuga.cl/jean-luc-godard-creacion-video-para-la-creacion-film/1205