laFuga

La imagen como grieta

Una aproximación a la poética de Jean-Luc Godard a partir de sus dos películas póstumas

Por Cristian Saldía Ramírez

Tags | **Cine ensayo | Filosofía de la imagen | Procesos creativos | Estudios de cine (formales) | Francia**

Cristian Saldía Ramírez, Universidad Católica de la Santísima Concepción, Concepción, Chile. csaldia@ucsc.cl Es académico de la Facultad de Comunicación, Historia y Ciencias Sociales de la UCSC y Jefe de Carrera de Dirección Audiovisual y Multimedia. Dirige Frontera Sur Festival Internacional de Cine de No Ficción. Ha realizado conferencias en congresos y seminarios, ha sido jurado en diversos festivales de cine y ha asesorado proyectos cinematográficos de Chile, Perú, Argentina, Bolivia, Brasil y Uruguay.

Buscar una salida

"El pensamiento es en primer lugar un agujero, un boquete en el muro de los sentidos establecidos, en el macizo de las evidencias, una fisura y una grieta por donde podemos volver a respirar"

Amador Fernández-Savater, 2019

En el cuento *Un Informe para una academia*, que Franz Kafka publicó en 1917, un simio llamado Rotpeter narra el proceso a través del cual logró humanizarse. Después de ser capturado por un grupo de cazadores y pasar un buen tiempo encerrado en una estrecha jaula, se preguntó: ¿cómo encontrar una salida? Con el paso de los días advirtió una posibilidad: imitar a los humanos hasta convertirse en uno de ellos. Consumada aquella increíble metamorfosis, le informa lo siguiente a los miembros de una academia: "No, no quería libertad. Solamente una salida". Un siglo después, la pregunta de Rotpeter sigue vigente.

En diciembre de 2019, Jean-Luc Godard realizó una exposición permanente en formato de instalación, en la *Fondazione Prada* de Milán, que lleva por título *Le Studio d´Orphée*. En ella reprodujo a escala real el espacio de su casa-taller donde editó sus últimas películas. Entre los numerosos objetos que decoran este lugar y que él mismo donó, hay libros, cuadros, dibujos y pinturas de todo tipo. En un costado, apoyada sobre un mueble, se encuentra un retrato de Franz Kafka.

En el libro *Kafka, por una literatura menor*, Deleuze y Guattari (1978) sostienen que aquel escritor ejerció una política literaria, dictada por la alteración de las formas de enunciación y la interrupción del lenguaje representacional, con la que consiguió desarticular el orden informativo. Esa ruptura detiene la cadena significante del relato, introduce lo heterogéneo y abre zonas indeterminadas donde la intensidad de la materia se expresa por sí misma. En sus textos, Kafka incorpora cortes, desvíos y vibraciones, interviniendo el lenguaje e instalándose en su propia lengua como un extranjero (Deleuze & Guattari, 1978). Esa extranjería no es otra cosa que un radical extrañamiento, que le permitió escapar de su inherente cotidianidad (Fernández, 2024). De ese modo, el escritor checo judío, que escribió en lengua alemana, abrió un espacio para lo minoritario (lo distinto) al interior de un idioma dominante. De ahí que Deleuze y Guattari (1978) denominen su obra como "Una literatura menor", la que no tiene una intención comunicativa, sino el propósito de alterar los discursos

hegemónicos para interferir el dominio del poder.

En los años previos a su muerte, Kafka mantuvo una relación de amistad con un joven llamado Gustav Janouch. En sus conversaciones, el escritor definió el cine de una forma con la que Godard, creo, estaría de acuerdo: "No es la mirada lo que se apodera de las imágenes, sino que son estas las que se apoderan de la mirada. Inundan la conciencia. El cine supone ponerle un uniforme a un ojo que hasta entonces había ido desnudo" (Kafka, 1951). Lo que el escritor checo no podía prever es que esas imágenes que él miraba con sospecha se convertirían en una jaula, similar a la del cuento de Rotpeter, al formar parte de ese sistema que Mark Fisher llamó *Realismo Capitalista* (2019), desde donde, al parecer, no hay salida.

Al igual que Kafka, Godard se dedicó con ahínco a fabricar artefactos para desmontar esa lógica dominante. Desarrolló innumerables operaciones para liberar a las imágenes y los sonidos de todo orden e imposición. Y creó diversas estrategias para interpelar el uso de las imágenes por parte del poder. Esa fue su manera de buscar una salida y no desistió hasta el final. Godard murió el 13 de septiembre de 2022, mediante un suicidio asistido. Sus últimos años los pasó en una casa ubicada a orillas del lago Lemán, en la localidad Suiza de Rolle. Desde allí no cesó de producir obras que introducen desajustes, alteraciones y márgenes de diferencia en las formas habituales de pensar y percibir el mundo.

Imagen-escena

Godard construyó sus últimas películas de manera artesanal, utilizando fragmentos de libros, imágenes y sonidos, que reflejan su interés por la filosofía, la literatura, la pintura y el cine, pero también por la fotografía y la televisión. En ellas nos permitió ingresar parcialmente a su casa. Un espacio doméstico que devino laboratorio de ideas y fábrica de imágenes.

En *Exposé du film announce du film Scénario*, realizada en 2021, vemos al cineasta sentado junto a su mesa de trabajo en un pequeño cuarto. Él nos explica, por medio de un cuaderno de notas y recortes, una película que pretende realizar y que en ese momento está en proceso. Alrededor de la mesa están sus herramientas: papel, tijeras, lápices, unos lentes, un cenicero y un encendedor. El cuaderno, de hojas blancas y formato horizontal, contiene en cada una de sus páginas un collage compuesto con materiales heterogéneos, entre los que se distinguen imágenes del cine y la televisión, dibujos, pinturas y fotografías, algunas intervenidas por el propio autor, como el colorido autorretrato de la portada. Godard arranca esos fragmentos de sus lugares de origen y conforma nuevas zonas de confluencia, donde los resignifica y dota de otra temporalidad. Varios textos, unos escritos a mano y otros recortados de libros, acompañan a las imágenes. Mientras su voz comparte las instrucciones para convertir ese artefacto de papel en una obra cinematográfica.

La película que describe se organiza en seis partes numeradas: dos en los extremos y cuatro en el medio. El inicio se llama *Ouverture* y el final *Berenice*. Las partes del medio son: 1) *Las Fake News*; 2) *Un solo Dios*; 3) *Nicéphore Niépce - Hamlet*; y 4) *Lo Real desaparecido*. En el cuaderno, los títulos insinúan algunas ideas, mientras que su condición de obra en proceso nos sitúa en una especie de "adentro", desde donde podemos observar la configuración interna del relato. Este se sostiene mediante "infraestructuras" provisorias, constituidas por múltiples materiales, que no alcanzan a establecer lazos definitivos, pero cuyas relaciones tienen la potencia suficiente para componer "superficies de visibilidad" (Soto, 2020). Cada uno de los capítulos se compone por fragmentos que inicialmente no tienen relación, pero están dispuestos de manera tal que las imágenes pueden ir al encuentro de otras. De ese modo, conforman un ligero "andamiaje", que da cuenta de algo que se está formando y que va adquiriendo consistencia en su propio proceso de formación, es decir, una imagen-escena (Soto, 2023). En su conjunto, la película sugiere la idea de un mundo que se ha convertido en un simulacro de sí mismo, donde la realidad se ha tornado difusa y los espectros del pasado, al parecer, ya no consiguen interrumpir el curso del presente.

Por otro lado, *Scénario*, la película que Godard terminó de filmar la noche previa a su muerte, se compone de dos partes: *ADN Elementos Fundadores* e *IRM Odisea*. Si bien estas son análogas, la segunda introduce algunas alteraciones. Cada una se organiza en 4 secuencias sin ningún título que las identifique, a falta de estos, las denominaré de acuerdo a las ideas que ellas sugieren: 1) *Un mecanismo*

que agoniza, desde la imagen uno a la tres; 2) *La aparición de los espectros*, desde la imagen cuatro a la nueve; 3) *La guerra*, desde la imagen diez a la veintitrés de la primera parte y *Los muertos*, desde la imagen siete a la cuarenta y cuatro de la segunda parte; y 4) *El lenguaje*, centrada en el texto de Sartre, que aparece junto a la imagen del caballo en la primera mitad y que el propio Godard enuncia frente a cámara en la segunda mitad.

A pesar de que *Scénario* se trata de una película acabada, al menos más acabada que la anterior, Godard consigue situarnos "entre" las imágenes. Desde ahí es posible intuir el andamiaje que sostiene el conjunto, a partir de la naturaleza inacabada de los materiales, del estado procesual de sus vínculos y de los sentidos que parecen flotar sobre las imágenes. Nuevamente, toma fragmentos de otras obras y los reúne en conjuntos heterogéneos, propiciando nuevos vínculos. En ambas películas, Godard ordena sus materiales mediante series y categorías (Deleuze, 2009). Las series se vinculan por discontinuidad, mientras que la relación de una categoría con otra es del orden de un enigma. Todas ellas trazan problemas que estimulan la reflexión crítica desde las propias imágenes (Deleuze, 2009).

El mapa

La palabra francesa *Scénario* significa guion en español, pero es probable que para Godard esta tenga un sentido distinto. Así se evidencia en *Exposé du film announce du film Scénario*, donde el cuaderno de montaje que ha construido con materiales analógicos se asemeja más a la composición de una misteriosa geografía que a un texto literario con el que se suele narrar una historia.

Rebecca Solnit, en su ensayo *Una guía sobre el arte de perderse* (2020), menciona al astrónomo griego Ptolomeo, que en el siglo II d.c. elaboró una obra denominada *Geographia*. Un gran mapa en el que identificó unos 8000 lugares, utilizando un sistema de latitud y longitud. Este documento sirvió de referencia de la geografía del mundo durante varios siglos. En él menciona a la *Terra Incognita*, reconociendo la posibilidad de que existiera un territorio desconocido más allá de las fronteras de lo conocido. Esto cambió la concepción del mundo que tenían los griegos como un lugar conocido, rodeado de agua. "Las zonas señaladas como *terra incognita* en los mapas nos dicen que el conocimiento también es una isla rodeada de los océanos de lo desconocido" (Solnit, 2020, p. 140).

El cuaderno mapa de Godard no menciona explícitamente ninguna "Terra Incognita", pero en sus collages, además de establecer referencias concretas, señala ciertas zonas opacas en torno a las imágenes, a través de los vacíos que intercala entre un fragmento y otro o entre un capítulo y otro. Incluso hay imágenes que parecen islas en medio de la nada y no sabemos cómo acceder a ellas. Esas regiones difusas son *terras incógnitas* por explorar. El mapa provisorio de Godard nos invita a deambular a tientas, con la promesa de asomarnos a territorios desconocidos.

Montaje potencial

En *Exposé du film announce du film Scénario*, Godard dice que estamos presenciando el tráiler de su nuevo trabajo y a continuación explica el proceso de esta obra en desarrollo, que es, al mismo tiempo, la historia de un proyecto inacabado. En el lado izquierdo de la página número uno, que pertenece al primer capítulo de los cuatro que se ubican en el centro, se divisa la frase *Fake News*, que indica la categoría. A su alrededor hay cinco imágenes en distintas posiciones, intersectadas por líneas de color rojo y azul, como las de un mapa. Godard posa un dedo en la primera imagen, que corresponde a la silueta de una mujer, que se ubica de perfil y a contraluz. No vemos su rostro, pero reconocemos su figura: es prácticamente una sombra. Godard dice: "La primera parte es sobre una mujer que llama por teléfono a su amante, que la abandonó o que va a abandonarla". En el lado derecho de la página se aprecian varios nombres de películas y de cineastas, como Cocteau, Rossellini y Visconti. Al lado de la silueta de la mujer hay una segunda imagen, el rostro de un hombre entre las sombras. Un rayo de luz revela su mirada perdida y es así como su presencia da cuenta de una ausencia. Godard dice: "Y la vemos, quizás al llegar, en un garaje o quizás en un departamento. Ese lugar está casi oscuro, excepto por un acuario que ilumina un poco". Indica con su dedo una tercera imagen, la cabeza de un pez que tiene los ojos abiertos y los dientes afilados. ¿Qué significado se asoma entre la sombra de esa mujer, el rostro del hombre de mirada perdida y aquel pez rabioso?

Las imágenes, explica Godard, estarán en relación, al mismo tiempo, con otros elementos: un texto de Cocteau; otro de *La voz humana*, de Roberto Rossellini, 1948; el llanto del ama de llaves de *Los magníficos Amberson*, de Orson Welles, 1942; y otra película, "en la que se entiende que una mujer está discutiendo con un hombre como en *Los muelles de Nueva York*, de Josef von Sternberg". Todo eso estará mezclado. Sugiere, además, que al principio podrían incluir el inicio de *Las damas del bosque de Bolonia*, de Robert Bresson, 1945, donde aparece la frase: "no hay amor, solo hay pruebas de amor". De pronto, uno de sus colaboradores le pregunta si abandonó la idea de que la primera mujer sea una periodista y Godard afirma que prefiere una conductora de televisión. En ese momento señala la cuarta imagen, una fotografía a color de una mujer que se ubica sobre las primeras dos y que, según el cineasta, será la misma de la llamada telefónica, que por la noche trabaja en la televisión. "Es como Jekyll y Hyde", dice Godard. Al lado de esa mujer hay una fotografía, blanco y negro, de otra mujer. ¿Es su doble? ¿Su otra cara?

Este capítulo hace pensar en el poder de seducción de las noticias falsas, que utilizan la semejanza con lo real para fingir otra cosa y esconden en su reverso la virulenta abyección de Mr. Hyde. A su vez, esa trampa pareciera anidarse también en el lenguaje, cuando su uso esquemático transforma los deseos en consignas vacías. Más allá de estas impresiones, la imagen se presenta aquí como algo inestable, que no es posible comprender solo a través de su aspecto figurativo, ya que no se trata de un objeto constituido sino de uno que está en plena formación y cuyo tenue sentido se asoma a través de la frágil estructura que lo sostiene. De esta manera, Godard construye una película imaginaria a través del habla (Bullot, 2021), en la que describe una suerte de pedagogía revolucionaria. Una obra que posee una carga importante de virtualidad, puesto que se configura a partir de un *montaje potencial*, donde conviven, al menos, tres modos de existencia: la película futura, la que aún mantiene posibilidades abiertas que explorar y la definitiva, que produciría un recorte (Bullot, 2021) y descartaría las otras dos.

Distanciar, es mostrar

En *Exposé du film annonce du film Scénario,* Godard señala que los dos capítulos ubicados en los extremos del relato, Ouverture (al inicio) y Berenice (al final), forman un marco para los otros 4 que están en el centro. Ese marco es una primera distancia, que organiza la estructura de la película y también una concepción del mundo. La Ouverture se basa en el poema épico *De la naturaleza de las cosas*, en el que Lucrecio intenta comprender el mundo, con el propósito de liberar al hombre de las fuerzas sobrenaturales. Godard (2024) configura este capítulo con 5 series de imágenes: "socialistas contra capitalistas, mujeres contra socialistas, niños contra mujeres, animales contra niños y la naturaleza contra los animales".

La primera serie, "socialistas contra capitalistas", se compone de dos imágenes: la fotografía de una niña que estrecha entre sus brazos a una enorme rana y un fotograma de la película *Los Miserables* de Riccardo Freda. La segunda imagen es difusa, pero según Godard allí "vemos a la multitud atacando a los soldados". Y en seguida añade que podrían reemplazar esa imagen por otra de la película "*La comuna*", aquella donde "los soldados se niegan a disparar". Aquí podemos identificar el uso de la "imagen ostensiva" y del "montaje dialéctico" que menciona Rancière (2018) como parte del régimen estético del arte. [1] Cada imagen de esta serie, en su condición "ostensiva", afirma su presencia singular e interrumpe el discurso de la imagen que está a su lado, provocando un choque, mediante una operación de "montaje dialéctico". Entre la ternura de la niña que abraza la rana y la violencia del enfrentamiento armado (donde el pueblo es reprimido) hay una distancia imposible de reducir.

La segunda serie, "mujeres contra socialistas", se compone de dos fragmentos: la imagen de una mujer desnuda, que pertenece a una película del cineasta estadounidense Russ Meyer, conocido por sus obras de explotación sexual; y un cuadro de Francis Bacon, en el que vemos a un animal abierto y sangrante. Ambas imágenes se traslapan levemente, como si quisieran componer un solo cuerpo. Siguiendo la línea de Rancière (2018), en este caso es posible reconocer el uso de la "imagen metamórfica" y del "montaje simbólico". En su condición metamórfica, las imágenes se combinan para contraer vínculos, mientras que la variante simbólica del montaje construye analogías y metáforas entre materiales heterogéneos. Si consideramos sus cualidades materiales, ambas imágenes se relacionan por la similitud de sus gestos, ya que la mujer y el animal tienen sus brazos en alto. Por otro lado, si nos detenemos en sus propiedades simbólicas, la mujer explotada y el animal destripado acusan los efectos de una violencia que resulta semejante. Aunque la contraposición de

ambas figuras en el título de la serie sugiere, acaso, que la primera imagen representa a las víctimas y la segunda a los perpetradores.

Respecto del capítulo final, que se titula *Berenice*, este incluye varias imágenes de la televisión, las que se ubican en el costado izquierdo de la penúltima página. En ellas aparece el presidente Macron. Mientras que en el costado derecho está la imagen de una actriz que, según Godard, recitará "los últimos versos de la obra de Racine y la respuesta de Titus". A su lado, hay otras dos imágenes de mujeres distintas y junto a ellas está el título de la serie. Godard explica que los versos de Racine, recitados por la actriz, se montarán sobre las imágenes de Macron. Aquí podemos distinguir, nuevamente, el uso de la "imagen metamórfica" y del "montaje simbólico", aunque las relaciones que se sugieren son más abiertas que las de la escena anterior. La asociación que Godard plantea entre el ejercicio de la política de Macron y el deber como valor supremo que encarna Titus, ¿es una analogía o una oposición? La segunda alternativa dejaría en evidencia una incisiva ironía.

La respuesta a la pregunta anterior podría estar en la última página, donde se aprecia otro ejemplo de "imagen metamórfica" y "montaje simbólico". En el lado izquierdo hay una fotografía de una mujer y un texto que dice "otra Berenice". Según Godard, esta Berenice será "más auténtica". Ella mira hacia el fuera de campo. Y a su derecha hay una imagen del mar, vacía, desolada. En la contraportada aparece un último elemento, que según el cineasta "no tiene ningún significado en particular", a pesar de que la imagen parece contradecirlo. Se trata de una mujer joven sentada en una silla al interior de una habitación. Su actitud es la de quien no espera nada. Detrás hay otra mujer, que la observa con preocupación.

Volvamos por un momento a ese marco que forman los extremos del relato. Su relación a distancia revela la posición ética de Godard. Mientras, en la Ouverture (al inicio) el cineasta señala las tensiones constituyentes de las cosas, en Berenice (al final) indica una manera de proceder para no sucumbir ante la barbarie. En el dilema que enfrenta Titus, entre la pasión y el deber, este último se impone.

La composición de cada capítulo de esta película recuerda a los fotoepigramas de Bertolt Brecht en el ABC de la guerra, su diario de trabajo, donde elaboró una contundente crítica a la violencia que reinaba en su época. Brecht reúne allí imágenes heterogéneas, que recorta de la prensa y combina con pequeñas frases poéticas, mediante una operación de remontaje que genera articulaciones inesperadas. De esa manera desplaza las imágenes de su lugar original para ubicarlas en otro orden y producir un nuevo régimen de inteligibilidad. El montaje que realiza Brecht provoca el efecto de distanciamiento que asociamos usualmente a su labor teatral. Es una forma de pensar con imágenes y, al mismo tiempo, de cuestionar la mirada, ya que esa distancia nos hace ver de otra manera. Brecht sintetiza ese gesto con la frase: "Distanciar, es mostrar" (Didi-Huberman, 2008, p.61).

Considerando lo anterior, podemos afirmar que tanto Godard como Brecht buscan hacer de la imagen una forma de conocimiento. Se trata entonces de distanciar para "recomponer la imaginación de otras relaciones posibles" (Didi-Huberman, 2008, p. 66). Esas nuevas relaciones, que posibilitan otros modos de comprensión, germinan en esas brechas que las imágenes abren. Godard se sitúa en ese margen para observar la tensión que se produce entre las imágenes y los sentidos inesperados que allí se forman. Eso que está en formación es precisamente lo que la distancia entre imágenes puede mostrar.

Avanzar a saltos

"Todos los auténticos saltos se realizan lateralmente, como los saltos del caballo en el ajedrez. Lo que se desarrolla en línea recta y es predecible resulta irrelevante. Lo decisivo es el saber torcido y, sobre todo, el lateral"

Elías Canetti, 1994

Como hemos visto, Godard elabora complejas constelaciones, ensamblando materiales heterogéneos, entre lo cuales introduce distancias, vacíos e intersticios de distintas dimensiones. En ese proceso, de pronto, se detiene en una imagen y salta hacia otra, y en cada salto pareciera medir la distancia y palpar el abismo que se vislumbra entre ellas. En ocasiones, esos desplazamientos provocan el vértigo de un salto al vacío, porque al entrar en contacto con una imagen, que se sitúa en un costado del intersticio, muchas veces, el espectador no tiene ninguna certeza de lo que le espera del otro lado. Es posible que allí se encuentre con una frase, un dibujo, una fotografía, un ruido irreconocible o bien la oscuridad absoluta que lo dejará suspendido, por unos segundos, en medio de la nada. Esto deja en evidencia una forma de avanzar a saltos.

En *Exposé du film announce du film Scénario* hay dos momentos en los que es posible observar esa articulación que adquiere la forma de un salto, en el primero asistimos a su formulación conceptual y en el segundo a su manifestación empírica. El primero tiene lugar cuando Godard (2024) está describiendo el capítulo dos, que lleva por título *Un solo Dios,* y uno de sus colaboradores lo interrumpe para preguntarle si tendrán que filmar esas imágenes o las buscarán entre las que ya existen. En un desvío, Godard explica la diferencia entre la continuidad cinematográfica y la experiencia intermitente de la lectura de un libro, que se asemeja a una forma de avanzar a saltos: "Cuando las imágenes se siguen unas a otras, uno se encuentra, le guste o no, en el ámbito de la narración. Mientras que un libro (...) el hecho de pasar las páginas hace que, a pesar del peso de la narración, se tenga la sensación de ir hacia adelante y hacia atrás" (Godard, 2024).

El cine posee una continuidad narrativa en la cual se borran las fisuras que hay entre las imágenes para constituir una ilusión de unidad, aboliendo la distancia entre el espectador y el universo imagético que se despliega ante él. De esa manera, el individuo queda inmerso en el relato. En cambio, el paso de una página a otra separa el libro en partes, generando una interrupción en cada acción. Esto abre cada vez un espacio pequeño, sutil, pero suficiente para que la distancia justa entre el individuo que percibe y el objeto percibido no desaparezca. Esa distancia, que se renueva en cada paso de página, sitúa al lector en una zona intermedia. En esa zona, el lector participa de la experiencia del relato mediante la inmersión en la página y, al mismo tiempo, adquiere un saber torcido en la articulación que se forma entre las páginas, donde un salto lateral le permitirá avanzar de una a otra.

El segundo momento es cuando el cineasta voltea la última hoja del capítulo 4 para pasar al capítulo final y advierte que falta una página negra entre ambos conjuntos. La última página del capítulo 4 lleva inscrito el título de la película de Serguéi Eisenstein, *Iván el terrible*, 1945. Mientras que en su reverso hay una serie de imágenes de la televisión francesa que corresponden al capítulo final. No hay espacio entre esas dos series, lo que supone un enorme problema. Ante esto, Godard se detiene y fabrica un "intermedio". Toma una hoja vacía y escribe en la parte superior el título *Iván el terrible*, y en el centro realiza un dibujo que representa la película. Da vuelta esa hoja y raya el reverso formando una mancha negra que cubre casi toda la superficie. A continuación, raya la página original de *Iván el terrible* de la misma forma que la anterior, y en su reverso conserva sin alterar las imágenes de la televisión francesa. De esta manera introduce un vacío entre el capítulo 4 y el final.

Movimientos vibratorios

La estructura de *Scénarios*, compuesta por dos mitades, produce un efecto bucle, que permite escrutar cada instante de la segunda parte, bajo la referencia de la primera, resaltando sus semejanzas y diferencias. De esa manera se activa una especie de relación paralela, entre la imagen anterior (alojada en la memoria reciente) y la imagen actual (que estamos percibiendo). Algunas son idénticas y otras distintas, pero la gran diferencia se manifiesta a través de una serie de sonidos que se incorporan en la segunda mitad y modifican prácticamente todo el relato.

En el inicio de la primera parte, y acompañado de un absoluto silencio, un paneo muestra una fotografía del propio Godard intervenida con rayas de varios colores. En la parte final de aquel movimiento de cámara aparece el título *Scénarios* con letras rojas y le sigue la imagen de unas manos con manchas de pintura a su alrededor. La voz del cineasta y la de una mujer describen, al mismo tiempo, el estado agónico de una máquina de luz, que continúa funcionando en el centro de un

mundo sin vida. Por otro lado, el inicio de la segunda parte corresponde a una secuencia constituida por las mismas imágenes; sin embargo, de manera inesperada irrumpe en ella el inquietante ruido de una sirena, que se manifiesta intermitentemente en varios momentos. Aquella vibración altera las imágenes.

La segunda secuencia de la primera parte se compone de 6 imágenes: 1) Un soldado atraviesa un río con su arma en alto; 2) Un hombre y una mujer en medio de la oscuridad; 3) Un camarógrafo filma apoyando su ojo en el visor de una cámara, mientras la superficie del lente ocupa gran parte de la imagen; 4) Una mujer sostiene la máscara de una representación teatral; 5) Un hombre camina por el desierto lentamente; y 6) Un collage de varios fragmentos, entre los que se distinguen algunos de los que forman parte del cuaderno de montaje de la película anterior. Estas seis imágenes están secundadas por un hondo silencio. Por su lado, en la misma secuencia de la segunda parte, se mantienen las primeras tres imágenes. En la tercera irrumpe nuevamente el inquietante ruido de la sirena. Su resonancia parece provenir desde el fondo de la cámara. De pronto, un muerto aparece en la escena. Al encontrarse, la cámara, la sirena y el cuerpo de la víctima, se produce un estremecimiento. Luego, otras dos personas entran en el cuadro y arrastran el cuerpo hasta el acceso de un edificio mientras se oyen varios disparos. A la imagen anterior, le siguen varios fragmentos de distintas películas, donde los personajes mueren por la acción de otros, entre ellas: la escena de los espejos de *La Dama de Shanghái* de Orson Welles, 1948; la de los automóviles destruidos en la carretera de *Week End*, del propio Godard, 1967; y la muerte de Pina en *Roma, Ciudad Abierta*, de Roberto Rossellini, 1945. La serie concluye con una precaria fotografía de un campo de concentración del régimen nazi.

Las muertes de la segunda parte no están ahí para recordarnos las películas a las que pertenecen originalmente, sino para abrir un espacio desde donde pensar el lugar de la muerte en el cine, en cómo las imágenes han dado cuenta de la violencia y el horror, y de qué manera han participado de aquello. Con ese gesto, Godard desnaturaliza el uso de la muerte y dota a esas escenas de la potencia política del disenso, provocando la aparición de algo, que de otro modo pasaría desapercibido (Rancière, 2019). Godard, nuevamente, arranca esas imágenes de otros sitios, interrumpiendo su función narrativa para insertarlas en un lugar distinto, provocando lo imprevisto. Son muchas las películas que incorporan escenas de muertes en sus relatos, pero muy pocas las que se preguntan por el rol de la imagen en la destrucción del ser humano.

Las dos partes que conforman esta película funcionan como pequeñas placas tectónicas, donde una se desplaza sobre otra generando una fricción. Sus elementos diferenciales actúan como relieves, cuyos roces provocan vibraciones de distintas intensidades, en una suerte de movimiento imagético-geológico. Las vibraciones menores producen pequeños temblores, como el que provoca el ruido de la sirena, mientras que la de mayor intensidad desencadena un estremecimiento, como el que genera la irrupción de la muerte en el relato. De esta manera, la imagen manifiesta su potencial telúrico, tal como señala Marie-José Mondzain (2023): “Sin ser gran cosa, la imagen es, no obstante, un acontecimiento sísmico, que hace temblar los cuerpos y resquebrajarse la tierra”.

Veneno de escorpión azul

Son varios los poetas que escribieron hasta el último momento con la convicción de que lo único que los podía apartar de la poesía era la muerte. *El diario de muerte* de Enrique Lihn y *Veneno de escorpión azul, diario de vida y de muerte* de Gonzalo Millán son prueba de aquello. Ambos autores trabajaron en sus respectivos textos hasta los días previos a su muerte, de la misma forma que lo hizo Franz Kafka con su último libro.

Jean-Luc Godard también trabajó en *Scénarios* hasta la noche anterior a su muerte, donde filmó el último plano con la ayuda de dos colaboradores cercanos. Allí lo vemos sentado en la cama de una pequeña habitación en medio de la oscuridad. Con su camisa abierta, un cuaderno sobre sus piernas y un lápiz en una de sus manos, comienza a escribir las mismas frases que declama de forma entrecortada, como si estuviera pensando en voz alta. El texto que, al parecer, pertenece a Jean-Paul Sartre, plantea una contradicción acerca de cómo nombrar o negar la existencia de algo. Godard pronuncia este pequeño discurso al término de la primera parte y lo vuelve a repetir en el plano final,

como una suerte de mantra, que le acompaña en esos instantes antes de partir definitivamente de este mundo.

A dos años de su muerte, su voz sigue resonando gracias a su inmensa capacidad inventiva y su insistencia en renovar las formas del cine, que hicieron de su obra algo inclasificable. La interrogación permanente de la realidad y la problematización del vínculo entre lenguaje, imagen y poder, fue su forma de buscar una salida ante la violencia, la opresión y la crueldad que nos rodea.

En un artículo de Fernández (2021) en el que reflexiona sobre los personajes de Kafka que buscan insistentemente una salida, este se pregunta por el sentido último de esa acción. A partir del análisis de un aforismo del propio Kafka que dice: "El que busca no encuentra, el que no busca es encontrado" (KA II 63), Fernández (2021) infiere que no se busca para encontrar algo en particular, sino simplemente para no ser encontrado. Dicho de otra manera, toda búsqueda implica un movimiento que invita a abandonar una posición fija, para evitar ser identificado, clasificado o encasillado, es decir, "para no ser gobernado". En ese sentido, la búsqueda que desarrolló Jean-Luc Godard a lo largo de su carrera puede ser entendida como una tentativa sistemática de escapar de toda forma de dominación. El cineasta franco suizo produjo las condiciones críticas y reflexivas para ejercer un pensamiento emancipado con las imágenes; y desarrolló una práctica del cine sin sujeciones, indagando en las posibilidades del medio, y entendiéndolo como un instrumento de conocimiento y experimentación. La poética que desplegó a través de diversas estrategias y operaciones, algunas de las cuales revisamos en este ensayo, tuvo el firme propósito de abrir surcos en la percepción y el pensamiento, con el fin de agrietar lo que se da por sentado y remover aquello que se muestra macizo e inamovible.

Bibliografía

Bullot, E. (2021). *Cine de lo posible*. Santiago de Chile. Metales Pesados.

Canetti, E. (1994). El suplicio de las moscas. Argentina. Grupo Anaya.

Deleuze, G. (2009). *La Imagen-Tiempo. Estudios sobre cine 2*. Buenos Aires. Paidós.

Deleuze, G. & Guattari, F. (1978). *Kafka, por una literatura menor*. Era. México.

Didi-Huberman, G. (2008). Cuando las imágenes toman posición. Madrid. A. Machado.

Fernández-Savater, A. (2019). *Pensar, para poder respirar*. Filosofía Pirata.

Fisher, M. (2019). *Realismo Capitalista*. Buenos Aires. Caja Negra.

Fernández, D. (2024). *¿Qué saben los animales de Kafka?* Revista Santiago.

Fernández, D. (2021). *¿Debemos salir? Dos fragmentos de Franz Kafka.* Revista Grifo nro. 41. 5-7.

Janouch, G. (1951). *Conversaciones con Kafka.* Ediciones Destino. Barcelona.

Kafka, F. (2014). *Un Informe para una academia*. En *Ante la ley*. Barcelona. Random.

Lihn, E. (2010). *Diario de muerte*. Santiago de Chile. Universidad Diego Portales.

Millán, G. (2024). Veneno de escorpión azul, diario de vida y de muerte. En La ciudad y otros poemas. Santiago. Lom. (Trabajo original publicado en 2007).

Mondzain, M.J.(2023). *Imágenes (para seguir)*. De la persecución en el cine y otros sitios. Santiago de Chile. Metales Pesados.

Rancière, J. (2018). *La fábula cinematográfica*. Buenos Aires. El cuenco de plata.

Rancière, J. (2019). *Disenso. Ensayos sobre estética y política*. Ciudad de México. Fondo de Cultura Económica.

Solnit, R. (2020). *Una guía sobre el arte de perderse*. Buenos Aires. Fiordo.

Soto, A. (2020). *La Performatividad de las Imágenes*. Santiago. Metales Pesados.

Soto, A. & *Adnen, J.* (2023). *Imagen Escena - Un diàleg entre Adnen Jdey i Andrea.* Santa Mònica Centro Interdisciplinario de Artes de Cataluña.

Notas

1

Rancière (2018) define el régimen estético del arte en oposición al régimen representativo. Este último se vincula a la idea de lo clásico y en él prevalece la relación entre creación y mímesis, donde se le impone una forma a la materia para que sirva al objetivo de la representación. En cambio, en el régimen estético, propio de la modernidad, la obra adquiere ambigüedad y se vuelve inasible, distanciándose de la representación. Así la imagen se abre a lo indeterminado y afirma su propia autonomía.

Como citar: Saldía Ramírez, C. (2024). La imagen como grieta, *laFuga*, 28. [Fecha de consulta: 2026-11-04] Disponible en: http://2016.lafuga.cl/la-imagen-como-grieta/1247