laFuga

Pasión y muerte del cine: dar a ver lo invisible en la imagen

Por Fernando Pérez Villalón

Tags | **Cine ensayo | Intermedialidad | Estudios visuales | Francia**

Fernando Pérez Villalón es escritor, Doctor en Literatura Comparada por la Universidadde Nueva York y académico de la Universidad Alberto Hurtado, donde actualmente dirigeel Doctorado en Estudios Mediales. Ha publicado numerosos libros de poemas, libros-objeto y libros transmediales que combinan texto, imagen y sonido, traducciones de poesíachina clásica y poesía brasileña contemporánea, el libro de relatos Variaciones (2021) y loslibros de ensayo La imagen inquieta: Juan Downey y Raúl Ruiz en contrapunto (2016), Imágenes deimágenes: del cuadro a la pantalla (2022) y Poesía en expansión: prácticas literarias experimentales enChile 2000-2020. Forma parte del proyecto de poesía y música "Orquesta de poetas", queexplora las relaciones entre palabra, voz, música y sonido.

Podemos leer la obra completa de Jean-Luc Godard como una meditación sobre el cine en la época de su apogeo y de su agotamiento como medio, una exploración de sus posibilidades estéticas, políticas, autorreflexivas y al mismo tiempo una constatación de sus límites, de sus carencias y derrotas. Godard examina la historia del cine en un momento en que esta parece cerrarse sin acabar del todo. Se trata de una exploración apasionada, siempre anclada en un amor por la imagen, en una obstinada cinefilia. Pero se trata a la vez de un amor feroz, destructivo, implacable, que a veces aniquila lo que ama, ensañándose ya sea con los modos de contar (los mecanismos del montaje narrativo clásico, por ejemplo), con la unidad medial de la imagen (al mezclar insistentemente cine, video y luego imagen digital) o con nuestras expectativas como espectadores (al desarticular la continuidad narrativa y evitar todo tipo de clausura tranquilizante).

Se trata de una obra que insistentemente pone a prueba los límites del cine con otras artes y medios: la fotografía, la literatura, la pintura, el teatro, la música, la televisión [1]. Un arte siempre tentado por la posibilidad de concebirse como arte total, que los incluye a todos, pero también por lo mismo un arte fragmentado, tensionado entre posibilidades incompatibles, dividido entre las demandas de la imagen y el sonido, el relato y los cuerpos con los que este se compone y descompone, lo real y el simulacro, el pensamiento y el deseo, el placer y el trabajo. En ese sentido, es siempre lo opuesto del *Gesamtkunstwerk* wagneriano porque no hay ninguna síntesis de artes diversas sino su constante enfrentamiento al interior de un marco inestable en perpetua reformulación. Si en el cine temprano de Godard, este diálogo con otras artes aparece sobre todo como una absorción de ellas por parte del cine, en particular de la literatura y la pintura, en su obra madura es más bien el cine el que se vuelve pictórico, literario y con frecuencia musical, en un giro que lo integra a la historia de las artes y la estética, tomando tal vez el lugar del arte de la época de la muerte del arte [2].

Las películas *Pasión* y *Guion del filme "Pasión"*, ambas de 1982, condensan muy bien estas tensiones dialécticas de la obra de Godard, al mismo tiempo que funcionan como una obra doble que explora la relación entre cine e imagen pictórica como una manera de poner en práctica la pensatividad de las imágenes, su capacidad no solo de dar a ver sino de dar qué pensar, plantear preguntas y problemas, proponer ideas, explorar paradojas [3]. La primera es un largometraje de ficción sobre un director polaco llamado Jerzy Radziwilowicz, que intenta rodar una película en un estudio en Suiza donde pone en escena una serie de cuadros vivos de obras famosas de la historia de la pintura. Mientras enfrenta las dificultades de la filmación, el director tiene un romance con dos mujeres locales: Isabelle, una obrera que intenta organizar una huelga en la fábrica donde trabaja, y Hanna, la dueña del motel donde aloja el equipo de la película. Finalmente, el director regresa a Polonia sin haber terminado la película, y las dos mujeres parten juntas a reunirse con él.

Guion del filme "Pasión", por su parte, es un monólogo en que Godard, solo en una sala de edición, reflexiona sobre lo que se propuso con esta película, y sobre el cine y las imágenes en general, en un

registro que anticipa muchos rasgos de su filmografía tardía, en particular las reflexiones de obras como **Historias del cine** (1988-1998) y *El libro de imagen* (2018). Es curiosa la necesidad de agregar una segunda película a la primera, una suerte de coda didáctica, un ensayo fílmico que explicita lo que la primera película insinúa, como si el director temiese no ser comprendido. Se trata de un gesto que recuerda al de Peter Greenaway, que estrenó el documental *Rembrandt's J'accuse* (2008) un año después de *Nightwatching* (2007), reiterando las tesis subyacentes a la primera película. En ambos casos, se trata de cineastas que están confrontándose al destino de su propio arte a partir de una exploración de la Historia del Arte, con mayúscula, en la que ponen a prueba las capacidades de la imagen fílmica y sus límites, así como sus posibilidades para vehicular una interrogación autorreflexiva acerca de la naturaleza de las imágenes y su lugar en el mundo contemporáneo. En ambos casos, se trata también de un esfuerzo por proponer una paradojal pedagogía de la imagen que, aunque aparentemente se esfuerce por clarificar, acaba más bien complicando las cosas.

Como señala perspicazmente Fredric Jameson en el capítulo que les consagra en *La estética geopolítica* ("Colectivos de alta tecnología en el último Godard"), se trata de dos películas realizadas en una década en la que Godard deja atrás definitivamente su etapa modernista y su etapa explícitamente revolucionaria y políticamente comprometida para retomar una producción más estetizante. El mismo Jameson se pregunta si *Pasión* es postmoderna o tardomoderna, un juego estético decorativo o un intento autorreflexivo por interrogar las condiciones de producción del capitalismo contemporáneo: "todo gira en tomo a si el filme es coherente en cierto sentido moderno (o incluso tradicional), o si se trata precisamente de un nuevo tipo de incoherencia que gusta al espectador y que por tanto supone una especie de *jouissance* postmoderna, un deleitarse en finales abiertos, un deseo llamado caos o contingencia." (196) Podríamos decir que ambas cosas a la vez: si, por un lado *Pasión* se inclina hacia cierto hedonismo estético, erótico y hasta místico, hacia el ambiguo placer visual derivado del espectáculo del cine como arte en búsqueda de lo sublime, la austeridad de *Guion* retoma la ambición vanguardista, central para el último Godard, de utilizar la imagen audiovisual como medio para el pensamiento especulativo, en el que se entrecruzan la palabra escrita, la imagen y la voz hablada para posibilitar un pensamiento hecho no solo de ideas sino que de gestos, sonidos, visiones, fragmentos sensibles que al montarse producen un espacio de pensamiento en el sentido warburguiano [4]

Me interesa en particular el modo en que esta obra se inscribe en un conjunto muy amplio de películas que exploran la relación entre el cine y las artes visuales como una manera de interrogar la naturaleza de la imagen y sus medios a través del dispositivo intermedial [5] . *Pasión* es una ficción sobre la producción fallida de una obra fílmica, y es fascinante que en ella no aparezca el arte como tal (la película no filma ningún cuadro), sino solamente a través de su puesta en escena en cuadros vivos de obras tan conocidas como *La ronda nocturna* de Rembrandt, *La Maja desnuda* y *Los desastres de la guerra* de Goya, *El baño turco* de Ingres y *El embarque a Citera* de Watteau, entre otros. Jameson lee este rasgo como una afirmación de que hoy en día no nos es posible acceder a "los clásicos" sino a través de la mediación tecnológica avanzada de la imagen audiovisual, a través del "museo imaginario" del cine, la fotografía y luego la imagen digital.

Los cuadros vivos de Godard tienen una relación ambigua con las obras de arte en las que se originan: son por una parte copias siempre imperfectas, a veces solo citas aproximadas, dado que el dinamismo y la carnalidad de los cuerpos entran siempre en conflicto con la serenidad inalterable de la imagen pictórica, a la que al mismo tiempo le confieren la corporeidad material, viva, de la que carece y a la que aspira. Jerzy parece estar siempre exasperado por esa diferencia insalvable entre la imagen pictórica y su puesta en escena para ser filmada, desde las escenas del inicio en las que se queja de que la luz con la que se ilumina la recreación de "La ronda nocturna" de Rembrandt no es correcta.

Este reclamo respecto a la luz es un motivo recurrente en el curso del filme, pese a que la película dentro de la película supuestamente se está rodando en uno de los estudios mejor equipados de Europa. Como señala Jacques Aumont en su comentario de la película en *El ojo interminable*:

> Lo que importa en *Pasión* es que se muestran, no cuadros. sino cuadros *haciéndose* y deshacie⊠ndose. Por mediacio⊠n de un lugarteniente -el personaje de Jerzy-, Godard rehace telas ce⊠lebres, las explora, las desmonta y las monta, las lleva a su li⊠mite y ensaya variantes, las combina entre si⊠ y las simplifica. En resumen, las pone en accio⊠n y las tortura. El conjunto de estas operaciones podri⊠a designarse co⊠modamente con una palabra: es una

cinematización, un hacerse-cine de la pintura. (168)

Por otra parte, las obras originales en las que la filmación se inspira no se conciben tampoco como perfectas: "esta composición está llena de agujeros y espacios mal utilizados", declara una voz en off a propósito del cuadro de Rembrandt con cuya puesta en escena comienza la película. Si, como reclamaba Bazin, al filmar la pintura el cine la destruye porque reemplaza su espacio geológico, centrípeto y circunscrito por un espacio geográfico, centrífugo, abierto [6] , Godard parece decidido a entrar al espacio pictórico, a conferirle una profundidad de la que carece. Cuando filma *Los fusilamientos del 3 de mayo* de Goya, por ejemplo, posiciona la cámara entre el pelotón de fusilamiento y los ajusticiados (con lo que nos ubica como espectadores en la perspectiva tanto de los unos como de los otros). Cuando filma la puesta en escena de *La entrada de los cruzados en Constantinopla* de Delacroix, lo hace por medio de complejos movimientos circulares (con la cámara sobre una grúa) con los que sobrevuela la escena en vez de contemplarla frontalmente.

El recurso al *tableau vivant* tiene una amplia tradición en el cine, desde las películas tempranas que ponían en escena con este procedimiento el nacimiento o la pasión de Cristo, remitiendo a los orígenes del cuadro vivo en las procesiones religiosas medievales hasta obras de directores como Pasolini, Ruiz, Greenaway o Varda, que lo adoptan como una manera de reflexionar acerca de la relación entre imagen, temporalidad, cuerpos y vida. [7] El cuadro vivo, en que un cuerpo o un conjunto de cuerpos encarnan una imagen imitando de manera siempre deficiente su inmovilidad, fue un divertimento de moda en Italia a partir del siglo XVIII y ha sido recuperado con frecuencia por el arte contemporáneo, que se fascina por su falta de espontaneidad, su necesaria imperfección, su artificialidad teatral, y al mismo tiempo por la intuición de que al adoptar la pose que dio origen a una imagen somos poseídos por ella de manera misteriosa. [8] Estos motivos aparecen claramente, por ejemplo, en *La hipótesis del cuadro robado* (1978) de Raúl Ruiz, en la que se pone en escena un conjunto de cuadros vivos para intentar esclarecer el enigma que subyace a un conjunto de pinturas del artista ficticio Tonnerre, en una fábula inspirada en la obra de Pierre Klossowski, para quien el simulacro es una manera de acceder a las realidades inaprensibles que subyacen a nuestras conductas cotidianas. [9]

Sin embargo, los contrastes entre Ruiz y Godard son decidores: el primero construye su obra a partir de cuadros ficticios, que encarga pintar para la película, mientras que el segundo filma obras canónicas muy conocidas de la historia del arte; Ruiz filma tanto los cuadros como su puesta en escena en *tableaux vivants*, mientras que Godard no filma las imágenes originales; Ruiz trabaja en un austero blanco y negro que se presta bien al intelectualismo de su fábula cinematográfica, Godard trabaja con una paleta lujuriosa de colores; por último, Ruiz elide casi por completo el denso erotismo que permea la obra de Klossowski, mientras que Godard explora a conciencia el placer visual de los desnudos de la pintura clásica en su interrogación de la relación entre trabajo, arte y amor.

No podríamos decir, sin embargo, que esta sea una película que se limite a disfrutar la pulsión escopofílica, el placer de la mirada, como es el caso de muchas películas sobre pintura que se detienen en la relación entre un pintor y una modelo como tema cómodamente sensual: Godard constantemente invita a una mirada deseante por medio de "carnadas visuales" que siempre nos llevan hacia otra cosa que una contemplación voyerista impune. *La maja desnuda* de Goya, por ejemplo, aparece superpuesta a los fusilamientos del mismo pintor, mientras que la puesta en escena de *La pequeña bañista en el Harén* de Ingres se filma mientras escuchamos el audio de una discusión sobre la incapacidad del cine de filmar los gestos del trabajo en la voz de Isabelle, la obrera en huelga. Los abundantes desnudos femeninos de la película están siempre entrecortados por el movimiento de las cámaras que los registran, y que evidencian los mecanismos técnicos por medio de los cuales se produce la imagen. El posible placer visual de un espectador masculino está por tanto siempre interrumpido, entrecortado, entrecruzado por las cuestiones del dinero, el trabajo, la técnica y la política, en un motivo muy recurrente en la filmografía godardiana.

Como Pasolini en *La Ricotta* (1963), otra obra que gira en torno a cuadros vivientes, Godard se interesa además en la relación del cine y el cristianismo, en una pulsión trascendente de la imagen, y podríamos decir que su película transita desde las imágenes profanas (Rembrandt, Goya, Ingres) hasta cuadros religiosos con una potente función ascendente (*La inmaculada Concepción*, del Greco), aunque en realidad la película se cierra con la recreación del *Embarque a Citera* de Watteau, en el

exterior del estudio. [10] En el caso de Ruiz, hay también una relación no tanto con la religión como con la teología y los códigos de conducta de la iglesia católica, explorados en su filme previo *La vocación suspendida*, también construido en un diálogo oblicuo con la obra de Klossowski. La religiosidad de Ruiz es más antropológica e irónica, la de Pasolini más humanitaria, centrada en la compasión y la fraternidad, mientras que la de Godard es a la vez provocativa, transgresora y genuinamente trascendente, como si confiara en que la imagen fílmica produce una apertura del mundo hacia su más allá inmanente, revelado por el artificio técnico del cine. La religión parece ser en Godard menos un sistema de creencias que un aparato conceptual que permite articular los problemas del cine y de la imagen en su relación con el mundo.

Pasión interroga reiteradamente la relación entre la imagen pictórica, la narración y la mirada. Si bien, como señalaba Jameson, la película parece sostener que el único acceso contemporáneo posible a la historia del arte está mediado por los recursos técnicos del cine y el video, por otra parte ella es implacable con las limitaciones de estos medios. Como señalábamos, pese a estar trabajando supuestamente en uno de los mejores estudios de Europa, el director ficticio se queja constantemente de que la iluminación es inadecuada y de problemas de financiamiento y producción. La empresa de recuperar la belleza de la gran pintura clásica y convertir al cine en un museo imaginario se revela como imposible, fallida desde su concepción. El destino del cine no sería la recuperación de una belleza perdida, artificial, sino la articulación de esa belleza con un mundo contemporáneo con el que es finalmente irreconciliable. Tal vez por eso la filmación de estos cuadros vivos fallidos está empapada por una banda sonora de música clásica (incluyendo obras de Mozart, Fauré, Dvorák, Beethoven y Ravel), que en la película funciona como emblema de una pureza de la que el cine carece, pero a la que no deja de aspirar.

Si bien la película propone un obvio contraste binario entre el estudio cinematográfico, el lugar del arte y de los sueños, y la fábrica, el lugar del trabajo alienado, constantemente se sugiere que uno y otro comparten ciertos rasgos: los gestos manuales de las obreras trabajando en sus máquinas son comparados a *La encajera* de Vermeer, y por otra parte la supuesta libertad de la creación artística está constantemente tensionada por problemas económicos y técnicos. De hecho, la película dentro de la película termina siendo abandonada por estos motivos. El arte es también un tipo de trabajo sujeto a la alienación y al poder del dinero. Parece conservar, sin embargo, una potencia y pureza que se resisten a someterse del todo a los dictámenes del capital, lo que lo vuelve comparable a la religión: el cine produce imágenes que nos remiten a un más allá, a otro tipo de relación con los cuerpos, con lo visible y con lo invisible.

El potencial revolucionario de la imagen está entonces en lo que da a ver, pero también en lo que no puede dar a ver, en su cuestionamiento de los límites de lo visible, que parece ser lo que interesa a Godard en los cuadros que su alter ego Jerzy decide poner en escena y filmar. Filmar los cuadros es hacerlos cobrar vida, sacarlos del marco y darles volumen, cuerpo, sonido. Esto destruye su frágil perfección, su delicada belleza, pero también los tensiona hasta el punto en que se vuelven capaces de ofrecernos una experiencia de lo sublime, de la inadecuación entre forma y contenido, o, como propone Jameson, "subrayar el ideal moderno de totalidad formal mediante la imposibilidad de conseguirlo." (193)

El esteticismo exacerbado de esta película debe sin duda leerse en tensión con el registro mucho más austero de *Guion de la película "Pasión"*, su contraparte en prosa por así decirlo. [11] La película comienza con una secuencia en que se entremezclan escenas de *Pasión* con imágenes de Godard de espaldas frente a una pantalla en blanco, en una sala de edición. Luego de unos cuatro minutos, aparece el director sentado ante la cámara, en un encuadre de tres cuartos. Enciende un puro y comienza lo que será un monólogo de casi una hora:

> Bien, buenas noches a todos, amigos y enemigos, buenas noches. Estamos aquí, para hablar del guion de una película, *Pasión*, en la que participé hace unos meses. Hablar, en realidad, me gustaría poder callarme… y antes de hablar, ver… Y esta película, lo que creo que tiene de original… es que hemos intentado, he intentado ver… Yo no quería escribir un guion, quería verlo. (…) Yo pienso que primero vemos el mundo y después lo escribimos, y que el mundo que describe *Pasión*, bien, lo primero había que verlo, ver si existía para poder filmarlo. [12]

Se trata de un monólogo repleto de digresiones, equívocos y paradojas, de una explicación al mismo tiempo didáctica y más confusa que el filme que pretende explicar, o al que en todo caso propone una coda. La primera paradoja tiene que ver con su título: obviamente esta película no corresponde a un guion en el sentido habitual. Ni siquiera se toma la molestia de resumir el argumento de *Pasión*, para la que funciona en realidad como una suerte de postfacio, una continuación que problematiza de manera más explícita algunas de las cuestiones que ese filme explora y que intenta formular algo así como la poética subyacente a este filme, y por extensión a la obra de Godard en general.

No se trata, sin embargo, de una poética que debamos tomar al pie de la letra: desde el inicio está llena de afirmaciones problemáticas, como por ejemplo la supuesta primacía del ver sobre el hablar, de la imagen por sobre el lenguaje, que contrasta con la subordinación de la imagen al lenguaje en el campo de las noticias de prensa. Esto no es del todo cierto, ya que como en todo el cine de Godard en *Pasión* hay una fuerte presencia del lenguaje verbal en contrapunto tenso con la imagen, un duelo constante entre el mostrar y el decir, que nunca coinciden del todo. Por otra parte, el carácter fuertemente discursivo de la propia película *Guion* desmiente esta desconfianza declarada hacia el lenguaje verbal. Hay que pensar este filme entonces como un ensayo autoficcional, una puesta en escena en que un personaje nos propone una poética posible del cine que no calza por completo con la obra a partir de la que surge, y que en ese descalce abre un espacio de pensamiento acerca de las relaciones entre imagen, palabra, estética e historia. Godard continúa:

> yo quería ver… la historia de *Pasión*. Había algunos datos, pero había que verlos, había que ver si podían existir, si ese mundo podía existir, eso es el trabajo del guion, y después se hace la película, pero no hay que crear un mundo sino crear la posibilidad de un mundo. La cámara hará ese trabajo, hará ese posible probable o más bien ese probable posible. Lo que hay que hacer es crear una probabilidad en el guion y después la cámara hace ese trabajo posible. Entonces, crear ese probable, ver, ver lo invisible y ver qué habría si ese invisible fuera visible, que podríamos ver. Ver un guion. Ver, y te encuentras, yo me encuentro, y me encuentro y busco, te encuentras ante lo invisible, esa enorme superficie blanca, la página en blanco, la famosa página en blanco de Mallarmé…

En este pasaje se van complejizando varias de las afirmaciones previas. Se trata de ver, pero de ver lo invisible, lo que en estricto rigor no puede verse, y que aquí se asimila al blanco de la página de Mallarmé, jugando con la cercanía de la página (*page*) y la playa (*plage*), comparadas ambas a la pantalla de cine. La tentativa de ver lo invisible se inscribe entonces no en una autosuficiencia de la imagen sino en una tradición literaria de contra-escritura, de escritura que pone en crisis al lenguaje y a su uso para la comunicación de contenidos cotidianos. [13] Los adioses al lenguaje de Godard ocurren siempre en el lenguaje, bajo la forma de un lenguaje otro, un lenguaje que se opone al lenguaje habitual.

Contra el régimen de comunicación sin restos de este lenguaje cotidiano, instrumental, que Godard asocia a los noticieros televisivos (“En la televisión, no ven nada, no ven nada porque le dan la espalda a las imágenes, no están de cara a las imágenes, les dan la espalda…”), Godard propone entonces “un trabajo de ver, de ver el paso de lo invisible a lo visible para después poder dar cuenta de ello.” Es este trabajo del ver el que requiere inscribirse entonces, como diría Aumont, en una “historia de lo visible” (*El ojo interminable* 30) en que el cine no está después de la pintura sino a su lado, explorando los límites de lo que es posible dar a ver. De la pintura no se tomarían entonces las composiciones visuales como algo dado (como lo hace Jerzy), sino los gestos, por ejemplo los gestos de la mano, como un lenguaje sin palabras que atraviesa el cine y la pintura y los vincula a ambos con el mundo del trabajo, del amor, de la trascendencia. Es notable que una de las imágenes originarias del proyecto, la pintura de Tintoretto *Baco, Venus y Ariadna*, no se reconstruya en la película sino que permanezca implícita, como subtexto del triángulo amoroso que involucra al director y dos mujeres. De esta pintura, poco importa el relato mitológico al que alude, y mucho más el entrelazamiento de las manos de sus personajes, el vacío dinámico que se produce en el lugar de su encuentro.

De espaldas al espectador, Godard enfrenta la pantalla en blanco de la que surgen imágenes y contra la que se recorta su silueta que nos habla: “La pantalla es un muro”, declara, “un muro se puede… está hecho para saltarlo” (“L’écran, c’est un mur. Un mur on peut…c’est fait pour sauter par

dessus"). La pantalla, entonces, ha pasado de ser página en blanco, superficie de inscripción, a ser un muro, un límite que debe ser sobrepasado. Pero justamente, no para llegar a un territorio más allá de las imágenes, un territorio de luz pura como el paraíso de Dante, sino para encontrar en las imágenes lo que en ellas apunta a un más allá de sí mismas. Lo invisible no está más allá de lo visible, sino que en su interior, como fuera de campo y como aquello que no vemos en la imagen al mirarla.

En el cine lo invisible está presente también bajo la forma de lo puramente audible: las voces en off, la música no diegética, el sonido acusmático. No es casualidad entonces el rol que en *Guion* se le asigna a la música: "La música me puede ayudar. Soy ciego, soy ciego, no veo y la música… es mi pequeña Antígona." La música opera como guía en esta búsqueda de imágenes que nos permitan acceder a lo invisible, y a la vez como un despliegue en la imagen misma de su propia invisibilidad. Como una invitación a no dejarse sujetar por la ley humana, que Godard asocia a la escritura, una invitación a desobedecerla en nombre de otra ley superior, de carácter divino (como lo hizo Antígona). La función del *Réquiem* de Mozart, el *Concierto para piano* de Dvorák y otras piezas que se escuchan constantemente en *Pasión* es la de ayudar a extraer de las imágenes su doble dimensión ("…en el cine hay dos imágenes: está el sonido y está la imagen, las dos van siempre juntas"), llevarlas más allá de lo visual y lo visible.

Guion del filme "Pasión" anticipa la interrogación de la historia del cine en diálogo con la historia del arte que Godard llevaría a cabo en su monumental *Historias del cine* (1988-1998), tal vez su intento más ambicioso de articular una poética del cine a partir de las imágenes mismas. En esta obra, como señala Rancière, el cine es reducido a una serie de momentos disociados de su contexto narrativo original para integrarse a un atlas personal de gestos, motivos y obsesiones que constituyen su verdadera historia. [14] Tal como en *Historias del cine*, en *Guion* se explora el destino de la imagen fílmica en el momento de su ocaso, absorbida por la imagen de video y luego por la imagen digital, que no son solo sucesores tecnológicos que la reemplazan sino también al mismo tiempo dispositivos que permiten comprender y explicitar la esencia del cine, que sobrevive en ellos. Para Godard el cine está lejos de identificarse simplistamente con el soporte de celuloide cuya obsolescencia lamentan varias películas de los 80 (el caso más obvio es *Cinema Paradiso*), y no es casualidad que tanto *Guion* como *Historias del cine* hayan sido realizadas en formato video.

En *Historias del cine*, la imagen cinematográfica es al mismo tiempo ensalzada en su belleza frágil y acusada de ser siempre insuficiente para dar cuenta de la historia del siglo XX, en particular del holocausto. En *Guion*, en cambio, se explicita el esfuerzo por trabajar la imagen cinematográfica de manera que se abra a un exceso respecto a las historias que cuenta, al lenguaje verbal y respecto a su propio carácter visual. Este aspecto la emparenta también a la reflexión acerca de la imagen en **El libro de imagen** (2018).

Tanto *Pasión* como *Guion de la película "Pasión"* nos muestran a un Godard en pleno dominio de sus capacidades como director, y al mismo tiempo decidido a no quedarse dormido en los laureles. Desilusionado de la política, pero nunca desvinculado de ella; distante de las seducciones estéticas y eróticas, pero sin abandonarlas; desconfiado tanto del lenguaje como de la imagen, buscando incansablemente en el punto de desencuentro entre ambos una apertura hacia una zona más allá de las imágenes dentro de la imagen misma, esa zona en que la imagen nos mira y nos piensa. Entre la iconofilia y la iconoclastia, Godard nos hace padecer el destino del cine y nos muestra hasta qué punto está entrelazado con el nuestro como espectadores de la historia y su ocaso. Su diálogo con la pintura y con la historia del arte se pregunta por las posibilidades de comprender el presente a partir de los gestos que captura la pintura, y de pensar la historia de la pintura a partir del presente, pensar su lugar en el presente. Su esfuerzo por dar a ver lo invisible que se aloja al centro de toda imagen es central para su interrogación incansable de las posibilidades del cine como medio en la época de su obsolescencia.

Referencias

Aumont, Jacques. *El ojo interminable. Cine y Pintura*. Barcelona: Paidos, 1997.

Bazin, Andre⊠. *¿Que⊠ es el cine?* Madrid, Rialp, 1990.

Bonitzer. Pascal. *Desencuadres. Ensayos sobre cine y pintura*. Buenos Aires: Santiago Arcos Editor, 2007.

Dubois, Philippe. *Cinema, vídeo, Godard.* São Paulo: Cosac Naify, 2004.

Farocki, Harun y Kaja Silverman. *Speaking about Godard.* Nueva York: New York UP, 1988.

Grootenboer, Hanneke. *The Pensive Image*. Chicago, U of Chicago Press, 2020.

Jameson, Fredric. *La estética geopolítica.* Barcelona: Paidós, 1992.

Michaud, Philippe-Alain. *Aby Warburg and the Image in Motion.* Nueva York: Zone Books, 2004.

Miranda, Rita Novas. "O ensaio enquanto gesto: *Passion* e *Scénario du film "Passion"*, de Jean-Luc Godard", en Paulo Cunha e Sérgio Dias Branco (dir.), Atas do III Encontro Anual da AIM, Coimbra, AIM, 2014, pp. 76-88: http://aim.org.pt/atas/pdfs/Atas-IIIEncontroAnualAIM-08.pdf.

Morgan, Daniel. *Late Godard and the Possibilities of Cinema*. U of California Press: Berkeley, 2013.

Pethõ, Agnes. *Cinema and Intermediality: the Passion for the In-Between.* Cambridge Scholars Publishing, Newcastle upon Tyne, 2011.

Pérez Villalón, Fernando. *La imagen inquieta.* Viña del Mar: Catálogo, 2016.

——. "El mago y el cirujano", *Pensar & Poetizar* 16, 2021: 117-131.

——. *Imágenes de imágenes: del cuadro a la pantalla*. Viña del Mar: Mundana, 2022.

Soto Calderón, Andrea. *La performatividad de las imágenes*. Santiago: Metales Pesados, 2020.

Ranciére, Jacques. *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial, 2013.

——. *La fábula cinematográfica*. Barcelona: Paidós, 2005.

Jacobs, Steven. *Framing Pictures: Film and the Visual Arts*. Edinburgh: Edinburgh UP, 2011.

Ramos, Julie (ed.) *Le tableau vivant ou l'image performée*. Paris: Mare & Martin / Institut national d'histoire de l'art, 2014.

Valdés, Adriana. *De ángeles y ninfas. Conjeturas sobre la imagen en Warburg y Benjamin.* Santiago: Orjikh, 2012.

Notas

1

Ver, sobre este aspecto, el libro de Agnes Pethõ *Cinema and Intermediality: the Passion for the In-Between*, en particular la sección dedicada a Godard: "Cinema as 'the Currency" of the Absolute: The Godard Paradigm"

2

Como señala astutamente Dubois, "En la obra de Godard, cine y pintura se entreveran en una relación de dos sentidos, que se dibuja con bastante claridad en el curso de sus películas. Podemos decir que, en las películas de los sesenta, es la pintura la que se muestra en el cine, mientras que, en los de los ochenta, es el cine quien juega a ser pintura." ("Jean-Luc Godard: cinema e pintura, idea e volta", mi traducción)

3

Para la noción de "imagen pensativa", ver Jacques Rancière, *El espectador emancipado*, *La performatividad de las imágenes* de Andrea Soto Calderón y *The Pensive Image*, de Hanneke Grootenboer. Desarrollé también esta idea en mi libro *Imágenes de imágenes: del cuadro a la pantalla*.

4

Adriana Valdés desarrolla muy claramente la noción warburguiana de *Denkraum* (espacio de pensamiento) en *De ángeles y ninfas. Conjeturas sobre la imagen en Warburg y Benjamin.* Para la relación entre el pensamiento de Warburg y el cine, ver Philippe-Alain Michaud, *Aby Warburg and the Image in Motion.*

5

Para un panorama de las relaciones entre cine y pintura, ver Jacques Aumont, *El ojo interminable*; Pascal Bonitzer, *Desencuadres* y mi propio *Imágenes de imágenes*.

6

Ver el clásico texto de Bazin "Pintura y cine" en *¿Qué es el cine?*

7

Sobre este tema, ver el capítulo "Tableaux Vivants 1: Painting, Film, Death and Passion Plays in Pasolini and Godard" de Steven Jacobs, *Framing Pictures: Film and the Visual Arts*.

8

Ver, como panorama de este tema, *La tableau vivant ou l'image performée* (Julie Ramos ed.).

9

Ver el dossier "Archivo Ruiz-Sarmiento" en la revista *Pensar y poetizar* 16, que incluye mi texto "El mago y el cirujano" (sobre la relación entre Ruiz y Klossowski), la traducción del ensayo de Klossowski sobre su hermano Balthus donde desarrolla sus reflexiones acerca del simulacro, y varios documentos fotográficos relacionados con el rodaje y la investigación previa de *La hipótesis del cuadro robado*. Ver también las discusiones sobre los cuadros vivientes en Raúl Ruiz y Juan Downey en mi libro *La imagen inquieta*.

10

Hacia el final de la película, se reconstruye una *Asunción de la virgen* de El Greco, sobre el que Harun Farocki señala lo siguiente en sus conversaciones con Kaja Silverman sobre Godard: "Already, the original has two features which are very germane to his project. First, the painting is characterized by an extreme elongation. Here is the vertical access which Godard was obliged to add to the Delacroix, and which dramatizes the straining of the terrestrial toward the celestial. The body of the Virgin Mary is so extended that her head almost touches the sun. The topic of the painting is also immediately germane to Godard's purposes, and already implies feminine movement: Mary's ascent to heaven. Godard is content to stress precisely these two features of the original in his cinematic adaptation." (155)

11

Para otro intento de lectura de estas dos películas en conjunto, ver "O ensaio emquanto gesto: *Passion* e *Scénario du filme "Passion"* de Jean-Luc Godard", de Rita Novas Miranda.

12

En todas las citas de esta película, sigo la transcripción disponible en http://www.ocec.eu/cinemacomparativecinema/index.php/es/11-materiales-web/185-scenario-du-film-passion-guion-del-film-pa aunque en algunos casos corrigiéndola.

13

Philippe Dubois desarrolla esta paradoja en "Godard y la parte maldita de la escritura" (*Cinema, vídeo, Godard*), donde define al cineasta como un autor que constantemente ha explorado a fondo el rechazo por la palabra escrita y el amor a ella.

14

Jacques Ranciére, "Una fábula sin moral: Godard, el cine, las historias", en *La Fábula cinematográfica*. En el capítulo "On Certainty" de *Late Godard and the Possibilities of Cinema*, Daniel Morgan critica como reductiva la lectura que hace Ranciére de esta obra de Godard.

Como citar: Pérez Villalón, F. (2024). Pasión y muerte del cine: dar a ver lo invisible en la imagen, *laFuga*, 28. [Fecha de consulta: 2026-11-04] Disponible en: http://2016.lafuga.cl/pasion-y-muerte-del-cine-dar-a-ver-lo-invisible-en-la-imagen/1206