laFuga

¿Por qué Godard?

A propósito de Notre musique

Por Álvaro García Mateluna

Tags | **Cine ensayo | Cultura visual- visualidad | Lenguaje cinematográfico | 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.

En efecto, ¿cuál es el sentido de ver a Godard en estos días? Luego de ver *Notre musique* (2004) la pregunta podría plantearse así: ¿por qué, monsieur Godard? ¿Cuál es la lógica de seguir yendo al cine?

Una respuesta tentativa podría ser esta: porque se espera de él una reflexión acerca del cine, sobre qué es el cine. Nunca un autor había estado tan cercano a su condición de autor del texto cinematográfico, pero no mediante un autobiografísmo extremo hasta la impudicia. Su fórmula es la del cine autoconsciente y recursivo de las instancias narrativas, enunciativas, figurativas e intertextuales que pueden interactuar en una película (Bordwell, 1995).

Como último filme realizado por el casi octogenario director, *Notre musique* se encuentra en el período elegíaco de su trabajo: el canto fúnebre de un arte muerto en un eterno velorio cuyo punto culmine fue *Histoire(s) du cinéma* (1988-1998) (Oubiña, 2003). Lejos de *Sin aliento* (1959), Godard lleva bastante tiempo situado en tres historias: la del siglo XX, la del cine y la de su obra. Al final todas ellas resultan ser una sola historia y una historia sola. Aunque parece que se inclina más por repasar la historia del siglo que pasó, *Notre musique* contiene esas otras dos. En ella hay una continua reflexión sobre la imagen y su sentido histórico, cuya responsabilidad para su autor es una responsabilidad moral, ya que el siglo XX es una seguidilla de guerras e imaginarios culturales en interacción y el cine tiene mucho que ver con aquello. Godard divide *Notre musique* en tres partes (reinos) igual que Dante.

Infierno

Se trata de una secuencia de montaje que mezcla diferentes imágenes -fragmentos- de guerra y horror bélico de diversas épocas, ya sean documentales o de películas (Eisenstein, Aldrich y Kurosawa al lado del noticiero televisivo), por cierto muchas de ellas norteamericanas. La historia vista desde sus productos e imaginarios, siempre conducente al aniquilamiento, se proyecta como un repertorio de imágenes donde el criterio de división cinematográfico ha sido disuelto. Un romántico diría que la cultura se construye con lo mismo con que se imagina a ella misma; un posmoderno le contestaría que más bien es la imagen la que se materializa en realidad mediante el continuo acopio de simulacros que ha devenido nuestra era. A la larga mejor es abandonar las sospechas: la ficción ya no se mezcla con la realidad, la realidad tampoco es una visión de la ficción; las diferencias ya no nos importan, la realidad necesita la ficción, el cine es de verdad.

Acá resulta ineficiente hablar del recurso de la “cita”, porque la intertextualidad se ha vuelto narración.

El discurso humanista que se desprende en la voz narradora se complementa con este “infierno de las imágenes” o “visión del infierno” que por medio de montaje se agrupan, conectan y responden entre sí. Victimarios y víctimas, combates y desastre proyectan la responsabilidad moral del cine por la representación de la guerra. Si tenemos en cuenta que la realidad existe en cuanto puede ser filmada y

fotografiar es captar alguien en proceso de morir, cuando esa voz dice que "La muerte puede ser vista de dos formas: una como lo posible de lo imposible, u otra, como lo imposible de lo posible", ¿no se estará refiriendo también al cine? El comentario *over* sobrepuesto a ese montaje de imágenes de distinta procedencia sirve para desarticular la ilusión de realidad y la objetivación de un imaginario de ilusiones provocada por el cine. Se podría lograr un sentido histórico en el cine si las imágenes recapitularan trabajando en conjunto, vengan de donde vengan, más bien precisamente por eso, por su dispersión, buscando en y entre ellas, jamás aisladas como documento de un pasado acabado y muerto.

Purgatorio

Mediante lo que se podría denominar un ensayo cinematográfico que emplea una estructura de recursividad iterativa, este segmento se construye, más allá de un argumento, por los temas y las cuestiones que revela y suscita. Su apuesta no está en la progresión narrativa, sino en una progresión secundaria, a la vez fílmica y textual. Esta progresión no está asegurada más que por la presencia de los componentes "documentables" que la llevan a cabo. Y, por otra parte, la recepción del espectador de la riqueza de sentidos que ofrece, no puede tener lugar más que por la comprensión, la identificación e interpretación de esos componentes. Para dejarlo más claro, esto vale decir que los componentes de la película se agrupan en torno a uno o varios temas principales, que se repiten al mismo tiempo que se alteran, separados en distintas secuencias de acuerdo a quien interviene en la narración.

El tema principal podría ser la importancia de repasar la historia y la violencia para resolver problemas del presente, pero también podría ser la dualidad de la verdad: la contraposición de dos puntos de vista históricos, el del vencedor y el de la víctima. Ambos temas, presentados dialécticamente (pasado y presente, víctima y victimario) son reconvertidos y actualizados de acuerdo a las características de cada personaje. De ahí que Goytisolo (algo decrepito hay que decirlo) recite sobre el valor de resguardar la cultura mientras se pasea por la devastada biblioteca musulmana que se incendió durante la guerra, perdiendo irremediablemente el archivo que contenía. Darwish, por su parte, define la idea de Palestina en oposición a Israel, al tiempo que teoriza sobre las figuras del poder y la poesía. Judith, la periodista, conversa con el embajador, antiguo colaborador de la resistencia anti-nazi en Francia. Mientras que Godard realiza una clase llamada "Texto e imagen" donde enfoca estas problemáticas en un terreno exclusivamente cinematográfico.

Entrelazando estos fragmentos documentales se encuentran los conatos de ficción a cargo de los figurantes que no corresponden a las personalidades intelectuales que se interpretan a sí mismos. Los Piel Roja aparecen y desaparecen, la periodista (Judith) interroga y saca fotos, la otra chica (Olga) corre por Sarajevo. Al aparecer juntos mediante montaje o presentándose directamente en el mismo plano es que, en cierta forma, se borra la predilección al promoverse los distintos puntos de vista que representa cada uno de los figurantes según su nacionalidad y oficio, y también según su origen real o ficcional. Estos verdaderos discursos encarnados dejan de ser mensajes especulativos o denotativos, cuyo contenido otorga una postura moral a la película, para desempeñar un papel connotativo, es decir, pasan a desempeñar la lógica compositiva del texto cinematográfico. Las relaciones que van construyendo la narración se conectan dialécticamente. Ficción y documental, el cine está entre ambas, las dos caras de la verdad. Lo que existe entonces es ese "entre" deleuziano (Deleuze, 1987, p. 240). En la estructura de *Notre musique*, así como en el puente de Mostar, lo que conjuga las diversas presencias y las distintas situaciones y entrevistas son los desplazamientos, de las chicas judías, de los indios, de los intelectuales que van a Sarajevo; de esta forma construyen Europa, la historia (el continuo pasado, presente, futuro), el cine, y las relaciones que puede ir generando el espectador al dialogar con la película.

Gracias a este agrupamiento de discursos se puede apreciar como el realizador integra en su película una suerte de aparato en cierta forma "multimediático". No se trata de meras referencias culturales sino de un discurso intertextual donde la propuesta del filme se hace parte de una dirección que toman los discursos artísticos de nuestros tiempos, la creación de ficción es sustituida o complementada por un dispositivo que integra la imagen en movimiento con la literatura, la historia, la filosofía, la música y el mismo cine. Y donde la narración y la autorreflexividad se convierten en un texto polifónico que contiene y se deja contener por otros discursos. Los variados discursos pasan a ser *El* discurso del filme al mismo tiempo que este se constituye en base a las personificaciones de

aquellos (Deleuze, 1987, p. 250). Finalmente se puede argumentar que Godard -o la narración de *Notre musique*- articula su discurso (sobre el cine) desde dentro de la película: él ya es uno más de los personajes-discurso presentes en la diegésis.

Paraíso

Aquí la película encuentra finalmente la narración de ficción como fragmento de cierre. *El infierno* nos hizo recapitular el pasado desde sus imágenes y comprender la realidad a través de los medios del cine. *El purgatorio* es el presente, el transcurso de la historia que espera reconciliar el dolor y caos pasado con el devenir incierto. Pero ese futuro solo se puede vislumbrar como una irónica metáfora.

Olga, ya muerta, ingresa a un falso paraíso sin retorno, que realmente es una reserva natural custodiada por soldados norteamericanos. Al fin y al cabo, la felicidad siempre es interrumpida. Olga es un personaje perteneciente a una genealogía que tiene por antecedentes a Dostoievski y Camus. Ella es ejemplo del resultado de la cultura del conflicto entre los pueblos: alemanes y judíos, judíos y palestinos, Rusia, Europa y medio oriente. Ella pasa de la reflexión a la acción, hace lo que los intelectuales no hacen. Olga es asesinada por un grupo de policías israelíes que, creyendo que es una terrorista que está a punto de hacerse explotar, la ejecutan a balazos. Al recuperarse el bolso que traía consigo, donde deberían haber encontrado los explosivos había sólo libros. Sintetiza y responde a la diferencia entre revolucionarios e intelectuales que se define al principio del Purgatorio. Defiende una idea sin matar a nadie, pero con su muerte Olga llenará los cementerios con material de biblioteca.

Pero hay otro rasgo suyo que debe destacarse, su martirio junto con ser político es uno cinematográfico. Olga muere, como Nana en *Vivir su vida* (1962), a la sombra de la Juana de Arco de Carl Th. Dreyer. Asiste a la clase y lee los carteles que contienen los diálogos de la misma escena de Juana de Arco que hace llorar a Anna Karina cuando la ve en el cine. Aún más, es ella quien prepara el dvd titulado "Notre musique" acerca de la clase dictada por Godard y la que escoge como lugar de su irónico sacrificio una sala de cine. Resulta que, pese al explícito silencio del realizador, nuestra heroína judío francesa además se manifiesta respecto al futuro del cine: el dvd fue hecho con una cámara digital. Ella es el contracampo de Godard.

En el bellísimo paraíso, que también parece sitio vacacional, suena el himno de los Marines [1] . Es políticamente correcto señalar que detestamos norteamérica, pero la reflexión godardiana parece ser la que sigue. ¿No es esta canción la utilizada por Hawks y Ford en tantas películas? En este paraíso invertido y de ficción Olga come de la manzana que le da un hombre. Estados Unidos no sólo colonizó nuestro (in)consciente con sus películas viajeras, también se encarga de custodiar nuestra eternidad. O, aunque su labor pedagógica genere hijos putativos como esta caída Beatrice, Godard no puede dejar de mostrarse pesimista. La batalla de las imágenes del Infierno parece resuelta: si por una parte la pax norteamericana contiene potencialmente a la guerra, en el terreno del cine, vale decir, en el imaginario de Godard (que venera y teme al mismo tiempo la industria del cine) el realismo de la ficción y la ficción de realidad se acaban por imponer. Olga cierra los ojos para imaginar (¿o evadir?). El cine no muestra acciones verdaderas o falsas sino ficcionales, es necesario que ocurra la ficción para que tenga lugar el acontecimiento estético. Las imágenes no son inocentes a estas alturas. Olga, hemos llegado lejos, pero nunca tan lejos como tú has llegado.

Poiésis = mayéutica

Hay una antigua sentencia de Godard: "Necesito hablar y mostrarme hablando, mostrar y mostrarme mostrando" que el director ejecuta literalmente en la clase "Texto e imagen", ya que no solo se dirige a un grupo de estudiantes de cine de Sarajevo -entre ellos Olga- sino que además muestra, explica y "enseña" al espectador. Ejemplificando en el campo del cine la interrogación temática por la identidad propuesta a lo largo de la película, este fragmento demuestra explícitamente la potestad autoral con que se concibe intrínsecamente la narración godardiana. La presencia del director, compareciendo ante su propia cámara y ante un público, justifica el comentario de la imagen, ya que él mismo forma parte de la imagen, otorgándole su condición reflexiva. Su voz, cobra autoridad, da cuerpo a las imágenes y las lee mediante fórmulas y aforismos. Por otro lado, la noción del proceso comunicativo de la clase se refuerza por la presencia de una traductora. Además, suceden relaciones dialécticas dentro de la imagen: se filma desde la imagen (la presencia de la cámara digital manipulada por un estudiante que filma al director y la clase). El conocimiento del cine pasa a ser uno

sobre la realidad, un intento didáctico por oponerse a la reducción de la imagen al signo, así como a la falsa pedagogía y su consabido intento por obtener la ilustración. Por supuesto esto no es tan así, y el cineasta que dicta cátedra no es un socrático, ni tampoco su método es el de Descartes. Su entrega de conocimiento es fragmentario y disgregado, a veces obvio, otras críptico.

En la medida que la brecha entre concepto e imagen se vuelve unívoca se borran las conexiones que han determinado las relaciones entre imágenes e ideología. El nombre resitúa la imagen en la historia, sin él deviene en mero signo o referencialidad. Cuando se utiliza el falso contracampo o el montaje de idénticos se produce una sutura de las contradicciones implicadas por las imágenes. Una particular ciudad destruida puede ser cualquiera, un hombre puede ser filmado igual que una mujer. La polisemia de la imagen surge en el momento que se contrasta o yuxtapone con otra, o con algún otro elemento, como la banda sonora o la no-imagen (al cortar el plano). Una foto en colores de israelitas en terrenos recién ocupados el año 1948 se opone con otra en blanco y negro de un grupo de palestinos en la misma fecha. Campo y contracampo, la realidad contiene dos versiones. La realidad histórica de la ocupación fabrica el discurso político de cada bando instrumentalizado mediante efectos de verdad: Israel ficciona su nuevo país, Palestina documenta su pérdida.

Cuando Godard hace la distinción entre mirar e imaginar, la cámara hace un travelling lateral de derecha a izquierda. El joven de la cámara digital fija su mirada en el objetivo, ve lo filmado, se concentra en eso que capta la atención de su cámara. En el otro extremo, Olga tiene los ojos cerrados, imagina. Cerrar los ojos es recrear las cosas y las palabras, pensarlas. El joven que graba con la cámara digital en cambio solo registra. Cuando grabamos algo o sacamos una foto perdemos la experiencia de lo que registramos, ya que nos concentramos en el acto realizado por la máquina (somos en cierta forma técnicos enajenados), la experiencia se vuelve la foto o el momento en que sacamos la foto y no lo que vimos sin su mediación. Después cuando vemos esa imagen tenemos una objetivación que es, más o menos, independiente de nosotros. En el mejor de los casos puede recuperar su ambigüedad, en el peor puede resultar un estereotipo. En cambio, el que imagina recrea su propio objeto, él es la cámara y no solo su operador, y en base a esa mediación es que su realidad experimentada adquiere certidumbre. Traduciendo esta diferenciación fenomenológica en términos del cine, de nuevo tenemos el binomio: el que mira documenta mientras que aquel que imagina está ficcionando. El mundo, la realidad, necesita ser descifrado, es ambiguo, permite amplitud semántica. La creación cultural imaginaria que permite leer lo que recoge la mirada del mundo constituye una realidad de manera que se vuelva inteligible, la aparta del mero signo, imagina lo real, le da sentido. Una concepción contemplativa del conocimiento cambia por un saber y una interpretación activa, productora de la "verdad". Es decir, es un asunto de realismos más que de realidades.

Para el espectador que ya ha visto *La pasión de Juana de Arco* (1928) de Dreyer y *Vivir su vida* de Godard, la mistificación del referente cinematográfico trasladado al personaje de Olga le transmite la certidumbre del imaginario matizado por la industria cultural. Juana de Arco es un signo reconocible y poderoso en cuanto mito redentor y mito de la cinematografía (pensar en la importancia adjudicada al montaje en ambos filmes). Lo problemático sucede cuando cae en manos de una industria cultural-militar que lo subordine. La fuerza imaginaria que da sentido al signo, elimina la mera ilustración o reducción del objeto opaco que siempre puede ser degradado a la simple noción de concepto, mediante la instrumentalización propia de la representación ideológica. La pureza de la imagen virgen, el icono que se revela en su propia naturaleza antes que como concepto ilustrado, vendría a ser irrepresentable para el cine en su modo más convencionalizado y practicado. Tal como en la muerte de Olga, el único acceso posible al más allá (o al más acá de la realidad) es uno diferido, uno compuesto por otras imágenes o, según Godard, por el verdadero cine, por la música.

Bibliografía

Bordwell, D. (1995). Godard y la narración. En *La narración en el cine de ficción*. Barcelona: Paidós.

Deleuze, G. (1987). *La imagen tiempo*. Barcelona: Paidós.

D. Oubiña (Comp.) (2003). *Jean-Luc Godard: el pensamiento del cine*. Buenos Aires: Paidós.

Notas

1

“If the army and the navy ever gaze on heaven’s scenes/they will find the streets are guarded by united states marines”.

Como citar: García M., Á. (2007). ¿Por qué Godard?, *laFuga*, 2. [Fecha de consulta: 2026-11-04] Disponible en: http://2016.lafuga.cl/por-que-godard/765