laFuga

Toda revolución es una tirada de dados

Para (re)leer Le livre d'image

Por Miguel Savransky

Director: Jean Luc Godard
Año: 2018
País: Francia

Tags | **Cine ensayo | Cine expandido | Archivo | Estética - Filosofía | Francia**

Egresado de la Carrera de Filosofía de la UBA. Docente en nivel superior en la Carrera de Ciencias de la Comunicación de la UBA y en la Licenciatura de Comunicación Audiovisual de la UNSAM. Miembro del Área de Imagen y Política (FSOC-UBA). Actualmente se encuentra desarrollando un proyecto de investigación para el Doctorado en Filosofía sobre la relación entre Foucault y Kant.

"El terrorismo es la guerra de los pobres, y la guerra es el terrorismo de los ricos"

Peter Ustinov

"Por otro lado, no podría festejar nada en un festival donde hay tanta policía pública y privada en busca de un terrorista –el terrorista soy yo, y os digo, parafraseando a Franco Fortini: mientras exista el capitalismo imperialista americano, jamás habrá suficientes terroristas en el mundo."

Jean-Marie Straub

Le livre d'image (2018) es una nueva incursión y un ahondamiento en la senda abierta por Godard ya desde fines de los ochenta con su monumental saga *Histoire(s) du cinéma* (1988-1998). Hace ya más de una década que la práctica de Godard explora una zona artística que podríamos considerar cercana al cine expandido o la estética de la instalación y precisamente su última película hasta la fecha radicaliza esa vertiente de una manera inédita: en el comienzo del proyecto existió la idea –después descartada– de utilizar tres pantallas en simultáneo; en noviembre de 2018 hubo una serie de funciones en el teatro de Vidy en Lausanne en las que el film se exhibió en un televisor más o menos grande con dos parlantes adelante a lo alto bastante alejados del monitor, un sistema de sonido *surround* 7.1 y una determinada ambientación en la sala que emulaba el *living* de la casa de Godard: alfombras árabes, libros dispuestos de cierta manera, algunos muebles, etc.; por último, según Fabrice Aragno, uno de sus íntimos colaboradores estables en sus últimos trabajos, hay un plan para trasponer la película en una suerte de instalación con tres espacios, uno consagrado al sonido, otro a las imágenes y el tercero a su quiasmo en cuatro museos alrededor del mundo: el Centro Pompidou en París, la Galería Nacional en Singapur, el Museo Reina Sofía en Madrid y otra sala en New York.

Godard explora aquí la reproductibilidad al infinito de la imagen en la era digital componiendo una suerte de *Atlas Mnemosyne* del siglo XXI: al mismo tiempo memoria y musa, Historia y poesía, documental y ficción. Hilvana mediante la disyunción entre palabra e imagen, el corte irracional y una multiplicidad de materiales de archivo un libro/álbum de imágenes a la vez íntimo y colectivo, un patrimonio cosmopolita de gestos que se repiten en *Pathosfomeln* –fórmulas del *páthos*– captadas en un entramado no cronológico de temporalidades heterogéneas. La estructura abierta del film reúne a partir del motivo de los cinco dedos de la mano series divergentes de singularidades puestas en

relación sin un modelo común que las subsuma: manos, trenes, crímenes, guerras, injusticias, revueltas, escenas de violencia política. De una imagen a otra, de un punto a otro, algo se repite pero diferente: eterno retorno de la diferencia que –montaje mediante– permite el advenimiento de algo radicalmente nuevo en el juego de lo mismo y lo otro.

A esta práctica del montaje se añaden en este caso dos vías de exploración (relativamente) novedosas: la experimentación llevada a cabo en el plano sonoro y el salto cualitativo en el tratamiento cromático de los materiales con fines expresivos.

Montaje, archivos, fragmentos

Le livre d'image es una película construida casi sin cámara, es decir, prácticamente sin rodaje ni registro de imágenes, en la que el montaje deviene la dimensión fundamental mediante distintos procedimientos que vampirizan materiales heterogéneos: pintura, música, citas literarias y filosóficas y, por supuesto, películas propias y ajenas; es en la juntura, en el intersticio, en el choque entre planos, en la tensión *entre* imagen y palabra donde asoman –evanescentes– sentido y sinsentido en un torbellino incandescente de ideas y emociones que golpea directamente el cerebro de cada espectador. [1]

Lo suyo es un arte del montaje como constelación de cosas vistas y dichas organizadas fragmentariamente en series divergentes, un *patch-work* audiovisual que lleva hasta la enésima potencia y la extenuación las posibilidades de un cine abiertamente impuro que absorbe todo tipo de imágenes y palabras, un cine que se afirma en tanto tal estableciendo un sistema de relaciones interiores y distancias constitutivas con otras disciplinas artísticas, no pudiendo existir separado o disociado de ellas: en la secuencia de "créditos" hacia el final se superponen las palabras "textos", "películas", "cuadros", "música" sobre una lista abultada y voluminosa de obras, autores, materiales, referencias y anotaciones a veces enigmáticas sin orden aparente.

En ese acopio de injertos, jirones y pedazos se reúnen sin jerarquía cine clásico, moderno, contemporáneo, silente, experimental, ficción y documental ("campo / contra-campo", "Israel / Palestina"). [2] Aparecen incluso algunas imágenes de cómics y dibujos animados (hay un chiste baziniano: sobre una imagen de animación detenida de un gato está escrito "montaje interdicto"). También hay unas pocas fotografías que –entre otros rostros– conjuran la presencia espectral de sus compañeros de ruta de la *nouvelle vague*: Truffaut, Rohmer y Rivette. La televisión e internet en tanto medios de producción y reproducción de imágenes modernos y contemporáneos son igualmente aprovechados en tanto materiales que se ofrecen para un sampleo infinito en un gesto reivindicatorio del uso de imágenes "pobres" de baja o mala calidad: videos *amateur* subidos a *youtube*, transmisiones en directo de los asesinatos de ISIS, archivos *.mov* con el contador impreso en la pantalla, grabaciones con el celular, etc. [3] Por último, el murmullo anónimo de la literatura y la escritura se hace presente a través de constelaciones de citas muchas veces sin autor asignado cuya lista exhaustiva resultaría difícil de abarcar. Godard siempre ha sido un pirata de la cultura capaz de extraer enunciados y frases para ponerlos a circular en un orden discursivo anónimo e impersonal. En una entrevista de hace unos años JLG dice: "Los tres cuartos de las frases que uso ya no sé de dónde vienen y no me preocupo más por ello. La lista de personas en los créditos es más o menos verdadera o más o menos fantasiosa. Anoto solo la frase." (Dagen & Nouchi, 2014). [4]

Resulta entonces estratégico dar cuenta del carácter precario, de *work in progress*, tanteo e incompletitud de la práctica artística, señalar la imposibilidad de "hacer obra", lo arbitrario del punto (o corte) final. En los últimos minutos hay una cita al respecto que es toda una declaración de principios: "En realidad, dijo Brecht, solo el fragmento lleva la marca de la autenticidad". La película pone en práctica y actualiza en los términos de las tecnologías analógicas/digitales del siglo XXI el lema "una película *en train de se faire*" ya adoptado en los años sesenta. De allí que resulte parte intrínseca de la poética incluir (vertovianamente) en la diégesis las diferentes dimensiones del propio proceso de realización, dejar huellas visibles del propio dispositivo: el constante cambio de resolución, la imagen pixelada como si la computadora se colgara o hubiera una falla en la reproducción, el frecuente temblequeo del cuadro como si titilara, el uso adrede de imágenes mal conservadas o degradadas (es decir, la *decisión* estética de no necesariamente usar la copia de mejor calidad).

Palabra e imagen: el corte irracional

La violencia formal es constante y programática. El corte irracional deviene principio compositivo, un corte que no divide algo entero en partes distinguibles, medibles o reconocibles sino que agujerea los planos, ejerciendo una suerte de diseminación en la que deja de haber principio y fin, rompiendo la continuidad del todo e induciendo reencadenamientos a partir del intervalo, la distancia, la brecha, la separación. Algo del orden de lo aleatorio irrumpe en el corte yendo más allá de la oposición entre control/azar, subjetivo/objetivo, voluntad artística/vida propia de los materiales. Ninguna decisión de montaje es gratuita, arbitraria, caprichosa o improvisada, sin embargo las asociaciones muchas veces remiten a conexiones pre-lógicas. Esto vale tanto para la secuencia sucesiva de imágenes visuales como para la simultaneidad entre la dimensión visual y la sonora, e incluso para la dimensión sonora en sí misma, hecha también de sendas capas, perspectivas y lenguas superpuestas: el francés en primer lugar, pero también el inglés, el árabe, el italiano, el alemán, el ruso y el griego, que Godard decide manifiestamente no subtitular, sosteniendo la irreductibilidad cultural del otro en tanto otro (la cuestión de los subtítulos para personas no hablantes del francés en las películas suyas sería todo un tema aparte).

Ver y hablar son dos órdenes heterogéneos irreductibles el uno al otro: ver no es hablar y hablar no es ver. No vemos aquello que decimos ni decimos aquello que vemos. Las palabras no vienen a repetir o ilustrar lo que nos es dado ver. Pero por medio del montaje blando –no en vano Farocki acuña su concepto en tanto avezado espectador de Godard– se produce un cuerpo a cuerpo entre ambos tal que la palabra se transforma en imagen y la imagen se transforma en palabra, síntesis disyuntiva que reúne lo disímil en tanto disímil, relación sin relación que une en la exacta medida en que separa. "El lenguaje es un robo" decía Moullet, en el sentido de que la codificación de un lenguaje cinematográfico en fórmulas cristalizadas y estandarizadas es una expropiación de la imaginación y sus posibles, de ahí el gesto godardiano de decir "adiós al lenguaje". A su vez, la voz en *off* del propio Godard hablando del contrapunto musical puede trasponerse como modelo del trabajo de montaje en tanto reencadenamiento de heterogéneos:

El contrapunto es una disciplina de la superposición de líneas melódicas. Las melodías no necesitan ser idénticas ni cercanas. Pueden ser extranjeras la una a la otra. No es un obstáculo para la composición, pero deben ir juntas y al mismo tiempo. En la armonía, los acordes producen melodías. En el contrapunto, son las melodías en sí mismas las que, a la inversa, resultan en acordes.

Disyunción y experimentación sonora

Ya es un lugar común hablar de la disyunción entre el plano sonoro y el plano visual en el cine de JLG, pero algo distintivo de esta película es que esa disyunción se extiende más allá, sobre el plano sonoro mismo, objeto de una experimentación radical: hay varias voces, músicas o capas de sonido superpuestas que habitan en simultáneo espectros diferentes de la arquitectura sonora, desplegando un juego en profundidad con la multiplicidad de perspectivas espaciales que permite un diseño de sonido 7.1 rodeando al espectador desde adelante, atrás y ambos costados en tonos e intensidades variables. [5] Se configura de esta manera una suerte de experiencia envolvente e inmersiva que genera un magma sonoro que por momentos vuelve errático el encuadre, induciendo una disociación, forzando al espectador a tomar una elección y colaborar de manera única, irrepetible y selectiva en el montaje de la película. Distintas voces en *off* irrumpen alternativa o simultáneamente, la música tanto académica como popular abunda, hay canciones de combate y motivos musicales que retornan aportando tonalidades afectivas específicas. A veces el sonido se sustrae súbitamente y desaparece, luego reaparece, recomienza. Hay repeticiones, yuxtaposiciones, al punto que a veces se genera una perplejidad que lleva a pensar si no se trata de una falla técnica.

Tal es la violencia formal del diseño sonoro que se suma a la ya presente en el ritmo vertiginoso del montaje visual alcanzando una velocidad inusitada. Una ametralladora de sensaciones y pensamientos fuera de quicio, aplastante, monstruosa. Todo esto refuerza el carácter exigente, casi intolerable y en cierta manera extenuante de la experiencia de atravesar esa multiplicidad buscando aprehenderla en su totalidad, pero abre a la vez un teatro de acción en el que se acrecienta el grado de libertad que el espectador puede reivindicar para sí a la hora de hacer un montaje subjetivo,

focalizando determinado detalle, relación, gesto o dimensión en detrimento de otros. En efecto, ¿dónde poner la atención dado que es imposible abarcarlo todo a la vez? Necesariamente hay que tomar decisiones, dejar algo afuera, perderse cosas, aferrarse a otras, trazar a tientas un recorrido singular en esa cartografía audio-visual que no cesa de hacer proliferar palabras e imágenes, emitiendo signos y exhibiendo una materia sensible hecha de bloques espacio-temporales.

Las condiciones ideales de exhibición de la película imaginadas por Godard no son tanto las de una proyección en una sala de cine sino la reproducción en pequeñas salas –teatros más pequeños, museos quizás– con televisores grandes y parlantes separados de la pantalla a la suficiente altura como para conjurar la tendencia casi habitual que nos ha sido inculcada por la industria del entretenimiento masivo a creer que sonido e imagen se corresponden y son lo mismo. [6]

La pantalla como lienzo

A su vez, la pantalla deviene la superficie de un lienzo en perpetuo anamorfismo en el que Godard explora plástica y pictóricamente la dimensión visual de las imágenes. Esto no se reduce a los momentos en que efectivamente se trata de cuadros –vemos obras enteras, reencuadradas o bien detalles ampliados tales como *Las lágrimas de Freya* de Klimt, el fresco de Masaccio, acuarelas de Macke y Delacroix, entre otras tantas– sino que hay un tratamiento pictórico de todas las imágenes que altera radicalmente los materiales utilizados, interviniendo digitalmente su fisicidad y textura de diversas maneras: ya sea deformando, recortando, inscribiendo palabras sobre la pantalla, ralentizando o acelerando, pero sobre todo mediante una serie de procedimientos de saturado de los colores que acentúan el brillo arrojando tonalidades claras con predominio del azul, el blanco, el verde, el rojo y el amarillo. Ante nuestros se levanta una sucesión de cuadros de una rabiosa belleza redentora en los que la experiencia cromática resulta intensificada (también hay varias fotografías o fotogramas de películas fuertemente contrastados en blanco y negro). [7]

Al ser aisladas y desprendidas de su contexto, las imágenes poseen una consistencia propia que rehúye la datación documental o cronológica precisa. Aboliendo la referencialidad, se afirman en sí mismas en tanto imágenes que no están en lugar de otra cosa ("no una imagen justa sino justo una imagen"), irrealizándose al ser arrastradas en el torrente de abstracción de una aventura colorista. Tal como reza el famoso *dictum* del pintor fauvista André Derain: "Los colores eran para nosotros cartuchos de dinamita". Algunos usos paradigmáticos: explosiones, estallidos y bombas que detonan de las que se extraen cualidades pictóricas (lo que no va en desmedro de una sobria meditación sobre el horror); una secuencia de *War and peace* (King Vidor, 1956) pintada con los colores de la bandera francesa; el rojo exacerbado ("no es sangre, es rojo") que baña el mar donde fueron arrojadas varias personas para darles muerte; la presencia sugestiva y cautivante de paisajes de playas, el Mar Mediterráneo y el desierto transfigurados en forma expresionista. También los archivos documentales empleados son muchas veces objeto de una deformación deliberada (en este sentido, Godard es más poeta que historiador).

Hay una serie de planos en los que se ve una brocha y un pincel en plena acción sobre un lienzo como si se tratase del detrás de escena del artista-pintor en su estudio. De hecho, August Macke es una referencia medular en términos del tratamiento cromático de toda la película, en una radicalización de la senda de *Adieu au langage*: Godard toma unas imágenes cualesquiera y las transformara en reversiones (*remakes*) digitales de cuadros suyos, confiriéndole un valor expresivo a los colores que los emancipa en cierta medida de las figuras y los contornos, un arte de superficies en la vereda opuesta de la búsqueda de captar una "impresión de realidad". Como dice Godard mismo en la entrevista ya aludida: "El cine no es una reproducción de la realidad, es un olvido de la realidad. Pero si se registra ese olvido entonces se puede recordar y quizás alcanzar lo real. Fue Blanchot quien dijo: 'ese bello recuerdo que es el olvido'." (Dagen & Nouchi, 2014).

La suspensión del fotograma libera el gesto en la imagen. Pero hay una tensión irresuelta entre la demora de la mirada en la imagen inmovilizada –el poder de análisis al detener una película y congelar un cuadro, aislándolo del contexto diegético original, sustrayéndolo de toda relación inmediata con otras imágenes para afirmarlo como un valor absoluto en su singularidad– y el encadenamiento de planos –la puesta en relación de las imágenes a través del montaje para hacer y rehacer constelaciones de sentido–. Tal como plantea Rancière (2012) a propósito de las *Histoire(s) du cinéma*, Godard bascula entre considerar a la imagen como un ícono que expone ciertos rasgos

sensibles en su unicidad y tomarla como un eslabón dentro de una cadena cuyo valor y sentido está dado por su relación con los otros elementos del conjunto del cual forma parte.

Series divergentes (las partes y el todo)

¿Cuál es el centro, el nudo principal de la película? No hay tal cosa, no hay centro, sino un perpetuo desplazamiento, un juego de series divergentes que van y vienen, chocan, se penetran pero no convergen alrededor de un punto fijo. La estructura general del film toma como motivo la mano: una mano tiene cinco dedos y todos los dedos juntos conforman la mano. De modo que hay cinco partes (una por cada dedo) y una coda (la mano entera): 1) Las *remakes* o copias; 2) La guerra y los horrores del siglo (a partir de *Las veladas de San Petesburgo* del Conde de Maistre); 3) Los viajes / los trenes (a partir de un verso de Rilke); 4) La violencia política y la tensión entre justicia y ley (a partir de *El espíritu de las leyes* de Montesquieu); 5) *La región central* (1971) de Michael Snow / la revuelta y el mundo árabe / el amor entre un hombre y una mujer a partir de *La tierra* (1930) de Dovzhenko; 6) El epílogo tras los títulos que opera una síntesis a velocidad acelerada de todos los momentos anteriores.

Estas cuestiones se vuelven el corazón secreto de cada uno de los capítulos, episodios o partes, pero mejor habría que decir que si bien cada parte tiene en sí misma una serie dominante, en sentido estricto no resulta excluyente; se trata más bien de un conjunto de hilos conductores que todo el tiempo se enredan, confunden, pasan de uno a otro, se encuentran y se pierden, proliferando en diversas direcciones: son categorías que distribuyen series heterogéneas según un principio organizador. No hace falta recurrir a la tabla heredada en la filosofía occidental: causa-efecto, sustancia y accidente, posibilidad y existencia, etc.; cualquier cosa puede, bajo ciertas condiciones dadas por el montaje, volverse una categoría. Lo que sigue a continuación es un análisis más pormenorizado de cada una de estas partes.

La mano

“Hay cinco dedos, cinco sentidos, cinco partes del mundo, sí, los cinco dedos del hada. Pero todos juntos componen la mano. Y la verdadera condición del hombre es pensar con sus manos.” Tales son las primeras cosas dichas al comienzo de la película. Por su parte, la primera imagen es un detalle extraído del cuadro *San Juan Bautista* de Leonardo Da Vinci llevado al blanco y negro y ampliado: el dorso de una mano con el dedo índice que señala e indica hacia arriba (en el contexto digital de remisiones indefinidas del film también podría leerse como el puntero del *mouse* posándose sobre un hipervínculo). A partir de allí se despliega toda una serie de fotogramas o imágenes desconectadas, sacadas de contexto, aisladas, tomadas en su valor de singularidad, cuyo motivo visual es la mano.

El dedo índice sobre los labios en señal de silencio en la imagen icónica de una de las primeras protagonistas femeninas en la historia de los cómics franceses (“Los amos del mundo / deberían desconfiar de Bécassine / porque ella se calla”). La mano que empalma, cuando el montaje consistía en la manipulación del fílmico: hay un plano de Yervant Gianikian y Angela Ricci Lucchi con los colores saturadísimos de una bobina de celuloide desenrollándose acompañado por un fragmento sonoro con música y una voz en *off* de la película sobre Scott Walker que remite a la figura de Orfeo; un gesto que bascula entre dos edades del cine y dos regímenes de imágenes, una suerte de réquiem por la ontología de la imagen cinematográfica analógica en vías de extinción y a la vez una bienvenida a las posibilidades de reinvención que ofrece la imagen digital. En este sentido, *Le livre d’image* anuda lo analógico y lo digital, puesto que Godard graba desde su televisor en una vieja cámara analógica, usa también un pequeño micrófono analógico antiguo para registrar su voz de manera un tanto precaria y edita en video, pero posteriormente Aragno digitaliza todo el material. En cualquier caso, incluso la edición digital se hace a mano.

La mano que acaricia, la mano que escribe y dibuja, la mano despojada y huesuda que remite al horror de los campos de concentración, la mano que pasa las páginas del libro *Images en parole* de Anne-Marie Miéville –los libros son un elemento ubicuo en el cine de JLG–, la mano que firma un tratado de paz o una declaración de guerra, el apretón de manos como saludo entre mandatarios políticos, la mano que se agita en las manifestaciones, la mano que golpea, que asesina, que blande una espada, que sostiene un fusil (los horrores y atrocidades del siglo). La palma blanca abierta como gesto de súplica, de entrega, de abatimiento, de sufrimiento. La mano que empuña la rasuradora que

rasga el ojo al comienzo de *Un perro andaluz* (1929) de Buñuel.

Diferencia y repetición

Remakes, copias, o mejor, simulacros: cuando ya no se puede distinguir entre modelo y copia, cuando solo hay copias de copias, imágenes sin origen ni original (así como citas de citas). Reelaboraciones, reapropiaciones, versiones, variaciones, el juego de lo mismo y lo otro en la diferencia y la repetición.

Godard se auto-cita varias veces. Por ejemplo, compara dos escenas, una de *Johnny Guitar* (Nicholas Ray, 1954), otra de su *Le petit soldat* (1963), en las que hay un diálogo entre un hombre y una mujer que se aman o se han amado y donde él le pide a ella que le mienta sobre sus sentimientos. En un caso se trata de un reencuentro tras muchos años protagonizado por Joan Crawford y Sterling Hayden, en el otro de una inminente separación encarnada por Anna Karina y Michel Subor:

–Miénteme. Dime que me has esperado todos estos años.

–Todos estos años te he esperado.

–Dime que habrías muerto si no hubiera vuelto.

–Hubiera muerto si no hubieras vuelto.

–Dime que todavía me amas como yo te amo a ti.

–Todavía (…)

–Di mentiras. Que no estás triste porque parto.

–No estoy triste porque partes. No estoy enamorada de ti. No iré a verte a Brasil. No te beso tiernamente.

Y también, más adelante, se traza una conexión entre varios planos de *L'Atalante* (1934) de Jean Vigo, *Hélas pour moi* (1993) del propio JLG y *Vertigo* (1958) de Hitchcock, en los que una mujer es salvada de ahogarse por un hombre y donde el amor es sellado por ese resurgimiento desde el agua (las duplas de actores están compuestas por Dita Parlo y Jean Dasté, Laurence Masliah y Gérard Depardieu, y James Stewart y Kim Novak, respectivamente). El *insert* "*remakes*" se repite varias veces y en un momento aparece la variación "rem(ak)es", es decir, *remakes*/rimas: el reencadenamiento de planos se produce a partir del ritmo, la respiración de las imágenes, a veces por medio de rimas visuales, como aquella entre la parte de abajo de un avión de guerra del grupo de combate aéreo Flying Tigers en la película homónima (David Miller, 1942) y la dentadura del tiburón en el famoso film de Spielberg (1975). "Quizás dentro de mil y una noches Scheherazade contará esto de otra manera" dice un texto escrito en la pantalla hacia el final: es que *Le livre d'image* es potencialmente infinito, tal como lo son la imagen, la palabra y las posibilidades de su paradojal relación sin relación.

La guerra es el padre de todas las cosas

En un momento se oye "la guerra está aquí". Ubicuo principio de todas las cosas, invade todos los terrenos: ficción / documental, el mundo y el país del cine, ayer y hoy, Europa y el mundo árabe, *ici et ailleurs*. Un compendio de atrocidades: el furor de los caídos, el clamor de los vencidos, las bodas entre los vivos y los muertos, los fantasmas, "Europa y sus crímenes" (otra inscripción), las tumbas, la sangre derramada. Hay un contrapunto muy fuerte entre las imágenes documentales que atestiguan los horrores del siglo XX e imágenes de ficción características del "cine de acción" –en parte de Hollywood pero no únicamente, ya que las referencias son diversas– con su efecto de encantamiento y espectacularización de la violencia, como si existiese algún tipo de difusa conexión entre la industria de la destrucción que pulveriza los cuerpos en su materialidad misma y la industria cultural que modula imaginariamente las subjetividades y las modalidades de percepción dando forma al tiempo del ocio con su continua oferta de entretenimientos.

Las veladas de San Petesburgo de Joseph de Maistre –según el propio JLG "un libro sobre la guerra que es de derecha, que es completamente nazi" (Golotyuk & Derzhitskaya, 2017)– pende sobre nuestras cabezas con su fascinación por la violencia. Godard lee extensamente varios de sus pasajes:

> las plagas, las desgracias, los sufrimientos, las torturas son el castigo de la maldad del hombre corrompido por el pecado. El verdugo es la piedra angular de la sociedad, el albacea de la expiación divina, él nos remite a nuestro juez natural, su misión es sagrada. El cielo solo se calma con sangre. El inocente paga por el culpable. (...) así se realiza la gran ley de la destrucción de los seres vivos. La tierra entera continuamente empapada de sangre es un inmenso santuario donde todo lo vivo debe ser siempre inmolado en exceso, hasta estar todo consumido, hasta extinguir el mal. La guerra es sagrada porque es una ley del mundo. ¿Quién duda de que morir en combate es un privilegio? ¿Y quién cree que las víctimas de este juicio derramaron su sangre en vano? La guerra es divina, envuelta en su misteriosa gloria. Nos atrae inexplicablemente.

Imágenes de guerra y de violencia, del horror y de lo intolerable: las fosas de cadáveres de los campos de concentración, el hongo de una explosión inmensa, entrenamientos militares, masacres, helicópteros atemorizantes, las vacas en el matadero de *Le sang des bêtes* (1949) de Georges Franju, la iconicidad de Marianne en su personificación de los ideales de la revolución francesa, Cocteau herido con una lanza en el pecho exclamando "¡qué horror!", fotografías de algunos militantes políticos (Inessa Armand, la tumba de Rosa Luxemburgo, un combatiente algeriano que encarna a Samantar en la última parte), hombres maniatados arrojados por la borda a un mar rojo de sangre saturado digitalmente, filmaciones transmitidas por ISIS. Personas que disparan y personas a las que les disparan: una mujer que corre parece alcanzada por una ráfaga de fuego, la silueta de una persona que blande un rifle resuena con el gesto del cineasta o fotógrafo que apunta con su cámara. La palabra "patria" escrita sobre el cuerpo reducido de una combatiente vietnamita presa por las tropas norteamericanas del enemigo: "Los americanos reaniman a esta combatiente para interrogarla. ¿Qué van a obtener? Insultos, cantos comunistas, o simplemente gritos de dolor." Una escena que simboliza la muerte del comunismo con un conjunto de niños y niñas violinistas que lo despiden en un rito fúnebre de carácter elegíaco. Una secuencia de *Salò o le 120 giornate di Sodoma* (1975) de Pasolini en la que varios hombres y mujeres desnudos gatean en cuatro patas con collares en el cuello como perros sometidos a los jefes fascistas. La (auto)puesta en escena del poder: bailes aristocráticos, desfiles políticos, dirigentes, personalidades importantes. Los dueños del mundo.

A su vez, la violencia encuentra otra forma de modulación en la guerra de los sexos en una suerte de subtrama que cuestiona las relaciones de poder entre hombres y mujeres a partir del nexo entre sexualidad y sometimiento: el plano de *Les carabiniers* (1963) del propio Godard en que el muchacho armado obliga a la chica a subirse a una silla, la hace darse vuelta, pone la punta del rifle sobre su culo y le levanta la pollera; una secuencia de una película francesa en la que dos varones en actitud fanfarrona ejercen acoso callejero sobre dos chicas jóvenes insinuándose y persiguiéndolas en forma insistente y molesta; un fragmento de *Cuentos de la luna pálida* (1953) de Mizoguchi en que un grupo de hombres abusa físicamente de una mujer indefensa.

JLG incluye varias imágenes de asesinatos y muertos, lo cual supone una postura interesante en relación a las maneras de figuración de la violencia (política) atravesadas por la difícil tensión entre el testimonio y la revictimización, la denuncia y la complicidad, el horror y el morbo. No hay un *a priori* moral sobre una imagen en sí misma sino que todo depende de la modalidad de reparto de lo sensible en la que se inscriba. No hay algo que sea objeto de una interdicción fundamental, que no deba o pueda ser mostrado, sino que el problema reside en cómo, para qué, de qué manera. Como reza uno de los tantos *inserts*, se trata de una cuestión de archivos y moral. Y aquí la moral es una cuestión de montaje. La voz en *off* de Godard dice en cierto momento: "Y Malraux dirá más simplemente: transformar nuestro apocalipsis en un ejército o morir, eso es todo."

Los trenes

El verso de Rilke "esas flores entre los rieles en el confuso viento de los viajes" da inicio al episodio en algún sentido más directo de todos, que traza una serie de encadenamientos entre imágenes a partir de rimas, variaciones y repeticiones de motivos visuales que tienen a los trenes como materia cinemática privilegiada: vías, vagones, rampas, locomotoras. Trenes en movimiento que recorren el cuadro de un punto a otro, interiores de trenes en los que se acumulan personajes, trenes que trasladan futuros cadáveres a los campos de exterminio, trenes marcados con la esvástica,

compartimientos populares atestados. Aquí también se anudan documental y ficción (con géneros tales como el espionaje, el amor, la intriga).

Los trenes se vuelven un espacio/tiempo privilegiado para los encuentros y las despedidas, para desatar las pasiones, para organizar eficazmente la guerra, para escandir el paso de las estaciones. Otros versos de *Le voyage* de Baudelaire nos incitan a palpar la aventura del viaje: "Queremos viajar, sin vapor, sin velas hechas para animar el tedio de nuestras cárceles, pasar sobre nuestras mentes, tensas como una tela, sus recuerdos con sus cuadros de horizontes." Un diálogo a bordo del tren en *Sicilia!* (1999) de Straub/Huillet enuncia la figura de los pobres en tanto parte de los sin parte que será recurrente en otras secciones de la película: "-Todo muerto de hambre es un hombre peligroso. -¿Cómo no? Capaz de todo." Las referencias a las flores que crecen al costado de la ruta operan un poco como un llamado a bajarse del tren (de la historia) para evitar la catástrofe.

Hecha la ley, hecha la trampa

En la parte siguiente, Godard lee varios párrafos del prefacio de *El espíritu de las leyes* de Montesquieu:

Si pudiera hacer que los que mandan aumentaran sus conocimientos sobre lo que deben prescribir y los que obedecen encontraran un nuevo placer en obedecer, me consideraría el más feliz de los mortales. Me consideraría el más feliz de los mortales si pudiera hacer que los hombres puedan curarse de sus prejuicios. Llamo prejuicios no a lo que hace que uno ignore ciertas cosas, sino a lo que hace que uno se ignore a sí mismo.

La sección empieza con un fragmento de *La Commune (Paris, 1871)* (2000) de Peter Watkins: el momento en que los jefes de las fuerzas de represión dan el último llamado a los insurgentes a deponer la actitud o enfrentar la violencia; se respiran instantes de tensión hasta que los oficiales desisten de emprender la confrontación y el pueblo –las mujeres a la cabeza– se sobrepone a la situación en un estallido de algarabía. Es como si JLG extrajese de los materiales de archivo gestos de revuelta, gestos revolucionarios, excavando un poco por debajo de la ley el campo de batalla en donde suceden los enfrenamientos, las luchas, el momento en que la vida ya no se negocia y los hombres se sublevan. Imposible que no resuene aquí la leyenda del final de *Film socialisme* (2010): "cuando la ley no es justa, la justicia pasa por encima de la ley".

Algunas escenas, referencias y planos que forman parte de esta serie: la cita "El terrorismo considerado como una de las bellas artes" como texto escrito en pantalla; el San Francisco de Rossellini en *Francesco, giullare di Dio* (1950) maltratado por un energúmeno poderoso; unos versos de *Democratie* de Rimbaud: "La bandera avanza hacia el paisaje inmundo, y nuestro dialecto acalla el tambor"; la caza de brujas en *Dies irae* (1943) de Dreyer; Juana de Arco incendiada en la hoguera encarnada por Ingrid Bergman –Rossellini una vez más en *Giovanna d'Arco al rogo* (1954)–; un pasaje de un diálogo sobre la ley que tras mentar la igualdad formal termina con la expresión "algo falla en la ley"; el llamamiento a la huelga general a través de cantos en medio de protestas callejeras; la inscripción "la sociedad está basada en un crimen en común"; una escena de una decapitación por guillotina; una secuencia en la que en el caos del montaje se suceden escenas de debates parlamentarios y hay un extracto en que un abogado, legislador o funcionario pregunta en tono cínico: "política, ¿qué quiere decir eso?"; dos fragmentos sobre los pobres como agentes de la redención que reverberan entre sí: "Los pobres por los que lucharé, los prefiero solo porque son los vencidos."; "Ella dice que los pobres salvarán al mundo. No demandarán nada a cambio. No entienden el precio de un servicio prestado. Se encargarán de esta tarea colosal."

A su vez, la meditación sobre la Historia y la violencia política va de la mano de un cuestionamiento sobre la subjetividad, sobre el campo de acción posible del sí mismo, tensado entre los polos extremos de la virtud y el terror: "créeme, nunca estamos lo suficientemente tristes para que el mundo sea mejor" dice Godard citando a Elias Canetti casi hacia el final de la película.

Ici et ailleurs **revisitado**

La región central de Michael Snow le da el título a la última parte, por mucho la más extensa con alrededor de unos cuarenta minutos. Sobre una serie de imágenes extraídas de ese experimento maquínico vanguardista con una cámara auto-moviente que gira y se mueve aleatoriamente registrando en forma descentrada un desierto canadiense, la voz crepitante de Godard habla de cómo

la extinción de la naturaleza, la contaminación y el deterioro del medio ambiente están ligados a la desigualdad de la estructura social y a la lucha de clases:

Es una breve historia la de la extinción en masa de las especies. En resumen, las desigualdades de hoy se dividen en dos grupos, los más ricos y los más pobres. Los más ricos destruyen el ambiente global con su consumo rápido de recursos y la producción de desperdicios. Mientras que los más pobres destruyen los recursos por necesidad y por ausencia de elección.

En este tramo final, *Le livre d'image* problematiza la mirada eurocéntrica, apuntando a desmontar la grilla de inteligibilidad totalizadora presupuesta al hablar de "Oriente" como una entidad homogénea. Pone así también en cuestión el rol históricamente subalterno que le fue asignado como pantalla de proyección del tópico del exotismo y el lirismo en tanto doble oscuro e imaginario de Occidente. En distintos momentos aparecen en la pantalla las leyendas: "En la sombra de Occidente", "Bajo los ojos de Occidente". Y una voz en *off* comenta:

Los tildan de fanáticos y tontos. A nadie le importan los árabes. Tampoco los musulmanes. Es el Islam lo que requiere atención política. El mundo árabe solo es un escenario y un paisaje. El mundo árabe, si existe en tanto mundo, nunca es visto como tal, siempre es visto como un conjunto, como un país del Medio Oriente.

También componen la serie *L'arabie heureuse* de Alexandre Dumas (esa manera de hablar de Medio Oriente característica de los escritores positivistas franceses del siglo XIX que se lanzaban a la aventura y el viaje en ese mundo lejano y desconocido), *Salammbô* de Flaubert, los tópicos de la infancia, el sueño y la utopía [8] . Y por último, el amor entre un hombre y una mujer encarnado en una serie de fotogramas detenidos tomados de *La tierra* de Dovzhenko y asediados por unas líneas de Blanchot sobre la espera:

Es la espera, cuando el tiempo es siempre demasiado, y sin embargo, cuando el tiempo falta al tiempo. Esta falta sobreabundante de tiempo es la duración de la espera. En la espera, el tiempo que le permite esperar se pierde para responder mejor a la espera. La espera que tiene lugar en el tiempo abre el tiempo a la ausencia de tiempo donde no hay lugar para esperar.

Este pasaje fuera de los confines europeos está compuesto predominantemente de una mezcla de extractos tanto de películas hoy en día consideradas clásicas, por ejemplo, algunas del egipcio Youssef Chahine, de los tunecinos Nacer Khemir y Moufida Tlatli, o bien *Il fiore delle mille e una notte* (1974) de Pasolini, como de otras más bien actuales o contemporáneas dispuestas en una contraposición dialéctica (no didáctica) entre la vertiente del cine bélico *made in U.S.A.* –con su consiguiente construcción de la alteridad en títulos como *Syriana* (2005) de Stephen Gaghan, *Rendition* (2007) de Gavin Hood o *13 hours* (2016) de Michael Bay– y expresiones autóctonas, regionales y locales variadas que *no* hablan en nombre de otros, tales como *In the last days of the city* (2016) del egipcio Tamer El Said, *Mille mois* (2003) del marroquí Faouzi Bensaïdi, *Syria self portrait. Silvered water* (2014) de Wiam Bedirxan y Ossama Mohammed, o bien filmes del argelino Tariq Teguia, del iraní –ganador de dos premios Oscar– Asghar Farhadi o del senegalés Ghassan Salhab. A su vez, a la voz en *off* de Godard en esta sección se suma de manera casi imperceptible la del poeta e intelectual argelino Noureddine Aba.

Y el último elemento clave es la fábula sobre la voluntad de poder encarnada en los personajes opuestos de Samantar y Ben Kadem a partir de la lectura de varios fragmentos escogidos de la novela *Une ambition dans le desert* del escritor franco-egipcio Albert Cossery. La historia trata de un país imaginario del Golfo llamado Dofa que lograba escapar de las garras de las grandes potencias imperialistas por la peculiaridad de tener un suelo sin petróleo. Allí las personas vivían sin riquezas en condiciones modestas pero dignas hasta que súbitamente comienza a haber una serie de actos de violencia política llevados a cabo por una vanguardia revolucionaria sin sujeto. Por su parte, el Sheik Ben Kadem, el primer ministro del reino, enamorado del poder, sueña con dominar todos los países del Golfo: "Algo extraño, el único hombre con el que Ben Kadem podía hablar francamente de su ambición era el mismo que consideraba esa ambición irrisoria, Samantar, su primo más joven."Bajo estas coordenadas del relato, transcurre un diálogo fundamental sobre la posibilidad y/o necesidad de la revolución en la región y la incertidumbre política propia de la época contemporánea:

Aquí, en Dofa, que algunas personas lancen bombas un poco por todos lados, eso me parece normal. ¿Qué otra cosa pueden hacer? Es la única manera de expresar su revuelta frente a la ferocidad de los medios empleados por los gobernantes. ¿Qué otra actitud sería legítima? Por mi parte, siempre estaré del lado de las bombas.

Y apenas un poco después, Hicham –otro personaje de la novela– le dice a Samantar: "¿Crees que los hombres en el poder hoy en día en el mundo son otra cosa que estúpidos sanguinarios?"

Es recurrente en esta última parte la presencia de imágenes que –a tono con la aludida novela y los designios del personaje Samantar– de alguna manera, aun evitando la pornomiseria, romantizan la pobreza de las y los árabes, afirmando su superioridad moral y espiritual, su capacidad de resistencia, el aspecto gozoso de su existencia. Pero sería un error creer que se trata de una caracterización objetiva o geográficamente precisa de esas realidades histórico-sociales. Es más bien un convulso montaje de materiales con una cuota irreductible de fantasía y auto-consciencia que no busca transmitir certezas sino plantear preguntas en un movimiento de problematización de los límites de la representación (en sentido tanto gnoseológico como político) y del eurocentrismo que podríamos calificar como un *Ici et ailleurs* (Jean-Luc Godard, Jean-Pierre Gorin & Anne-Marie Miéville, 1976) revisitado. En el centro de esta empresa de desmontaje anida el paradojal interrogante que se enuncia desde el *off*: "¿los árabes pueden hablar?" La confrontación con la otredad cultural radical se plantea –de la mano de Edward Said– a la vez como necesidad-imposibilidad de la representación:

Tenemos la certeza de que la representación, más particularmente, el acto de representar y sin dudas de reducir, implica casi siempre una violencia sobre el sujeto de la representación. Hay un contraste real entre la violencia del acto de representar y la calma interior de la representación en sí misma.

Más adelante, Samantar encuentra al loco Tarek en el mar y tiene el siguiente diálogo con él sobre los actos de violencia cometidos:

- Con la ayuda de los niños, hice explotar el banco y una agencia de exportación/importación, los dos signos de la ignominia capitalista.

- ¿Cómo conseguiste los explosivos?

- Fueron encontrados por los niños en una vieja torre abandonada por los extranjeros cuando buscaban petróleo en vano.

La fábula puede ser glosada con el siguiente lamento proferido por JLG: "¿Para qué soñar con ser rey cuando se puede soñar con ser Fausto? Pero nadie sueña ya con ser Fausto y todos sueñan con ser rey." En definitiva, a través de la cadena de asociaciones desplegada y puesta en acto vía montaje se configura un paisaje imaginario en el que el mundo árabe emerge como desafío a la gubernamentalidad capitalista global contemporánea.

Epílogo: el porvenir es largo

Después de los créditos, la película cierra en un tono muy optimista, con la esperanza entre los dientes, citando a Peter Weiss con una reivindicación de la necesidad de utopías y un llamado a perseverar en los sueños y la imaginación para ir más allá del estado de cosas dado:

E incluso si nada salió como habíamos esperado, eso no cambia nada nuestras esperanzas. Las esperanzas permanecerán. La utopía será necesaria. Más tarde también las esperanzas se quemarán numerosas veces sofocadas por el enemigo más fuerte y ellas se levantarán sin cesar. Y el dominio de las esperanzas será más vasto que el de nuestro tiempo, se extenderán sobre todos los continentes. La necesidad de contradicción, de resistencia no disminuirá jamás, así como el pasado era inmutable, las esperanzas seguirán siendo inmutables, y los que, un día, cuando éramos jóvenes, nos habíamos nutrido también de ardientes promesas (...).

La pantalla está en negro, la voz en *off* carrasposa es del propio JLG y así como es imposible no pensar que está hablando *a la vez* del siglo XX y de sí mismo en una suerte de actualización de inventario, tampoco se puede disociar la palabra proferida de la garganta y del propio cuerpo en que se encarna: en un momento tose y se siente el peso del paso del tiempo en su modulación. Como en el breve corto

de agradecimiento *Remerciements de Jean-Luc Godard à son Prix d'honneur du cinéma suisse* (2015), hay una puesta en escena del deterioro físico que viene con la edad y una conciencia crepuscular de la cercanía e inminencia de la muerte. Por eso resulta sumamente conmovedora la imagen (tentativamente) final, esa escena de *Le plaisir* (1952) de Max Ophüls –sin el sonido original, puntuada por unos sencillos acordes de piano que paulatinamente van extinguiéndose hasta quedar en silencio total–, en la que en un salón elegante donde se celebra una fiesta un hombre enmascarado baila extáticamente junto a los otros invitados dando todo de sí hasta el último suspiro en una suerte de vitalismo sobre fondo de mortalidad.

Si Godard cita en la última parte a Castoriadis es precisamente porque a través de su red horizontal de multiplicidades, reencadenamientos y encuentros aleatorios, *Le livre d'image* se opone a la verticalidad de la palabra que revela una verdad trascendente (sin que esto suponga renunciar a la búsqueda de la verdad: "uno no encuentra la verdad sino para perderla" dice otra cita de la película). [9] No es un libro dogmático que deba ser aprendido o repetido, es un libro-experiencia que hace preguntas, da qué pensar, establece relaciones, recorre series heterogéneas de singularidades, no demanda obediencia sino criticidad e insumisión, dispensando a su vez placeres cromáticos de puro orden estético. Además de la continuidad estético-política con el derrotero ensayístico de su obra audiovisual anterior en términos de la práctica del montaje como constelación, el uso de materiales de archivo bien diversos y de la invención y experimentación formal con el sonido y los colores, en su periplo fuera de Occidente es como si Godard apenas intuyera o vislumbrara en esa geografía heterotópica una potencialidad de impugnación política del sistema mundial más vital que aquella que ofrece Europa actualmente. ¿Una esperanzada profecía? ¿Acaso soplan otros vientos del este? Ayer como hoy su cine opera como un sismógrafo de la revuelta y como una ampliación de los límites de lo que podemos ver y oír.

Bibliografía

Agamben, G. (2007). "Aby Warburg y la ciencia sin nombre", en *La potencia del pensamiento*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

Agamben, G. (2009). Signatura rerum. *Sobre el método*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

Dagen, P. & Nouchi, F. (2014). "Jean-Luc Godard: 'Le cinéma, c'est un oubli de la réalité'". *Le Monde*, 17 de agosto de 2014. Disponible en: https://www.lemonde.fr/culture/article/2014/06/10/jean-luc-godard-le-cinema-c-est-un-oubli-de-la-realite_4435673_3246.htm Consultado el 22/02/2019.

Deleuze, G. (1983). *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1.* Barcelona: Paidós.

Deleuze, G. (1985). *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2.* Barcelona: Paidós.

Farocki, H. (2013). *Desconfiar de las imágenes*. Buenos Aires: Caja negra.

Godard, J.L.(2007). *Historia(s) del cine*. Buenos Aires: Caja negra.

Golotyuk, D. & Derzhitskaya, A. (2018). "Jean-Luc Godard. Des mots comme des fourmis". *Débordements*, 9 de junio de 2018. Disponible en: http://www.debordements.fr/Jean-Luc-Godard-2018. Consultado el 15/02/2019.

Golotyuk, D. & Derzhitskaya, A. (2017). "Jean-Luc Godard. Morale archéologique". *Débordements*, 12 de septiembre de 2017. Disponible en: http://www.debordements.fr/Jean-Luc-Godard-608. Consultado el 18/02/2019.

Rancière, J. (2010). *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial.

Rancière, J. (2014). *El reparto de lo sensible. Estética y política*. Buenos Aires: Prometeo.

Rancière, J. (2005). *La fábula cinematográfica. Reflexiones sobre la ficción en el cine*. Barcelona: Paidós.

Rancière, J. (2012). *Las distancias del cine*. Buenos Aires: Manantial.

Warburg, A. (2014). *La pervivencia de las imágenes*. Buenos Aires: Miluno.

Notas

1

La excepción son apenas un puñado de planos rodados para la ocasión que contaron con la ayuda de sus colaboradores Fabrice Aragno y Jean-Paul Battaggia, algunos de ellos filmados en Túnez, otros con el *iPhone* en su casa o en los alrededores de Rolle, su lugar de residencia de hace ya varias décadas en los Alpes suizos junto a su compañera Anne-Marie Miéville.

2

La lección de *Notre musique* (2004) acerca de la división internacional del trabajo cinematográfico sigue plenamente vigente: si a los países ricos les corresponde la ficción y a los pobres el documental, la desestabilización y subversión de ese reparto es una forma de politización de la estética.

3

Ya de por sí la película comienza anunciando la distinción de la "Palme d'Or especial" obtenida en Cannes con una imagen bien *low-fi* e irónica y un *beep* molesto en la banda sonora.

4

Son sabidos los problemas legales de *copyright* que las *Histoire(s) du cinéma* debieron afrontar en su momento en términos de difusión y exhibición por los derechos de la música e imágenes utilizadas.

5

Sin dudas, que a su avanzada edad (ya octogenario) Godard siga haciendo películas no es en sí mismo un hecho menor. Pero que al hacerlo no cese nunca de arriesgar, explorar territorios desconocidos e inventar nuevas forma es algo sencillamente extraordinario. Por ejemplo, en su largometraje anterior, *Adieu au langage* (2014), hacía un uso innovador de la tecnología 3D a contrapelo de la mímesis hegemónica induciendo una disonancia cognitiva.

6

Vi la película en sala dos veces, primero en el marco del FIDBA (Festival Internacional de Cine Documental de Buenos Aires) y luego en su estreno comercial en el cine BAMA. En ambos casos las condiciones de reproducción distaban mucho de aquellas recién descriptas, por lo que buena parte de la experiencia sonora fue objeto de una notoria ablación. Así como la película se acerca a la estética de la instalación, también se acerca a formas de exhibición y reproducción a la orden del día en la era digital: verla en un computadora y escucharla con auriculares quizás sea una forma de intensificar su carácter inmersivo (además de que se ofrece a la manipulación por parte del espectador: rebobinar, adelantar, repetir, en suma, armar un propio libro de imagen).

7

La remisión a un aspecto transfigurador y redentor de la experiencia cinematográfica no es fortuita. Aquí el trabajo de manipulación cromático cumple esa función, inclusive en las imágenes de la naturaleza, tan caras a Godard desde al menos *Sauve qui peut (la vie)* (1980) en adelante. Como dice el propio JLG (2007): "(...) incluso completamente rayado / un simple rectángulo / de treinta y cinco /

milímetros / salva el honor / de todo lo real."

8

He aquí a modo de ejemplo dos citas que ponen en juego estas cuestiones, sobre todo la potencia visionaria del sueño para trascender un estado de cosas dado: "Si duermes y sueñas, acepta tus sueños, es el rol del que duerme."; "¿Todavía recuerdas cómo, hace mucho tiempo, entrenábamos nuestros pensamientos? La mayoría de las veces partíamos de un sueño... Tuvimos visiones que iban más allá de lo existente."

9

Cornelius Castoriadis encontraba fascinante del mundo griego clásico en el momento de su mayor auge democrático el hecho de que una asamblea de hombres –donde, hay que decirlo, las mujeres, los esclavos, los metecos o los menores de edad estaban excluidos– era la encargada de estipular las leyes o las pautas de convivencia en la *pólis*, siendo siempre susceptibles de someterse a debate, ser reelaboradas, modificadas, y sobre todo, existiendo una conciencia de que eran el resultado de un artificio humano, no algo natural, ineluctable o incuestionable. Oponía explícitamente una sociedad de este tipo basada en una institución autónoma a una fundada heterónomamente por vía teológica en un texto considerado sagrado en el que la Verdad había sido escrita de una vez y para siempre. Godard retoma estos planteos: "Las religiones del libro forjaron nuestras sociedades y nosotros sacralizamos los textos. Tablas de la Ley, Diez mandamientos, el rollo de la Torá, la Biblia, el Corán, etc."

Como citar: Savransky, M. (2019). Toda revolución es una tirada de dados, *laFuga*, 22. [Fecha de consulta: 2026-11-04] Disponible en: http://2016.lafuga.cl/toda-revolucion-es-una-tirada-de-dados/961