



ugr

Universidad  
de Granada

**Tesis Doctoral**

**UNIVERSIDAD DE GRANADA**

**DEPARTAMENTO DE HISTORIA DEL ARTE**

**Programa de Doctorado en Historia y Artes**

Paisajes cualesquiera: Jean-Luc Godard, el cine moderno y la transformación urbana de los años sesenta. (1959-1979).

Memoria para optar al título de Doctora presentada por

Irene Valle Corpas

Bajo la dirección de

Esperanza Guillén Marcos y Manuel Borja-Villel

Granada, 2019

Editor: Universidad de Granada. Tesis Doctorales  
Autor: Irene Valle Corpas  
ISBN: 978-84-1306-396-6  
URI: <http://hdl.handle.net/10481/58525>

## *Agradecimientos:*

El arte es salirse del yo.

Jean-Luc Godard.

Quiero dar comienzo a este escrito agradeciendo a todos aquellos que de manera ocasional o prolongada me han ayudado y acompañado en estos cuatro años de trabajo. Primeramente y no por cumplir con el rito sino porque, al menos por esta vez, dicho rito parece cargado de sentido, deseo expresar mi enorme y sincera gratitud a Esperanza Guillén Marcos y Manuel Borja-Villel mis directores de tesis, que tanto me han ayudado y tanta confianza han depositado en este proyecto y en mi trabajo. Quiero dejar de manifiesto que he contraído una deuda permanente con ellos. Sus correcciones, consejos y sugerencias, siempre ricos y nunca reñidos con la libertad que me han otorgado, han sido determinantes en este estudio y decisivos para mi formación. Su manera de encarar la labor docente e investigadora y el trabajo en el museo, es decir el compromiso con el servicio público y la visión que sostienen de la Historia del Arte son la base para mi propio entendimiento del valor de la cultura. Y ante todo, representan ejemplos de resistencia en mundos –decididamente el universitario y también el museístico– desgraciadamente cada vez más sometidos a hueras y malsanas lógicas de rendimiento así como a la espectacularización y privatización del saber. Que hay *otra* forma de hacer las cosas, otros tiempos de más largo recorrido, otras maneras de entender el arte, de más hondo calado, otros modos de relacionarse con los demás no competitivos, en definitiva, que no todo está perdido, lo he aprendido en estos años y con ellos. Y no es poca cosa.

Seguidamente deseo recordar al Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Granada por darme acogida durante estos años y permitir mi primera experiencia docente. A pocos metros de allí, le debo también una y mil gracias al personal responsable de la Biblioteca de la Facultad de Filosofía y Letras que siempre han atendido con la profesionalidad y amabilidad que les caracteriza todos mis ruegos. Así también, he recibido un trato impecable por parte de la secretaria de dirección del MNCARS y en especial les estoy muy agradecida a Belén Rosales Fuentes y Natalia Delgado Martínez por sus gestiones. Muy lejos, cruzando la frontera, no puedo dejar de mencionar la trascendencia que ha tenido para esta tesis el paso por Francia y con ello, la deuda que tengo con los profesores que me han recibido como tutores de estancia: Jean-François Chevrier de la École Nationale Supérieure des Beaux-Arts de Paris (ENSBA); Georges Didi-Huberman de la École des Hautes Études en Sciences Sociales de Paris (EHESS) e Isabelle Touton de la Université Bordeaux-Montaigne. Los meses que he pasado en estos centros han sido capitales para el desarrollo de mis investigaciones y los encuentros e intercambios que he mantenido con ellos han enriquecido enormemente mis hipótesis y me han permitido ampliar mis enfoques metodológicos.

Aunque habremos de señalar que la distinción público/privado es engañosa, quisiera ahora pasar al ámbito de lo personal y de la vida cotidiana, esa que invariablemente se ve alterada desde el mismo momento en el que la palabra «tesis» hace su aparición. Ante todo, quiero hacer mención a mi padre no sólo porque ha realizado varias y muy precisas lecturas del manuscrito sino porque su manera de entender lo que significa aprender y enseñar y su particular lectura del mundo son para mí el mayor ejemplo de compromiso político y punto de partida para las mías propias. Nuestras largas conversaciones, su escucha, sus valiosas referencias y sus sabias reflexiones, sin duda, se encuentran detrás del texto que sigue. Al resto de mis «amigos» es decir, de mi familia, a mi madre, hermana y a Fran, les agradezco sus generosos cuidados y atenciones con los que a lo largo de estos

años han dado muestras de una paciencia y una comprensión admirables y sin las cuales, confieso, no habría podido hacer nada. También debo muchísimo a mi agente secreto Alejandro Arozamena, contrabandista de ideas y libros, genio anti-todólogo, lector atentísimo, generoso y sabio a partes iguales. Sin haberme dejado deformar por sus influencias filosóficas y contaminar por su amor por el cine y su pasión por Godard gris hubiera sido para mí este paso por la Academia. Gracias sentidas también a Gabriel Cabello pues sin sus desinteresadas referencias, charlas y cafés que se remontan en el tiempo, a duras penas este trabajo hubiese sido posible. Igualmente me gustaría declarar que siento un gran cariño por mi pequeña «familia» de departamento, Elisa Cabrera y Renata Ribeiro con quienes he compartido ideas, afecto y hasta cautiverio en las mañanas de estudio en aquella cueva tantas veces bautizada. Ellas como tantos otros amigos, viejos y nuevos que he hecho por el camino en Granada, Barcelona, París o Burdeos me han ayudado a combatir la soledad confusa inherente a una empresa como el estudio, haciéndome sentir afortunada.

Considero que el sentido real de todo ensayo —y así he querido concebirlo—, es poder contribuir al debate y fomentar la reflexión y la conversación al compartirlo con amigos e interesados, no con otra intención que con la de pensar el mundo que nos rodea en común. En este sentido quisiera recordar una voz que aunque no pueda pronunciarse y darme la réplica, mantiene con el texto un diálogo permanente. Se trata, y no habrá lugar para la duda, del maestro Juan Carlos Rodríguez. Como podrá comprobarse su obra ha sido crucial para este trabajo e inconscientemente, o sea *realmente*, lo seguirá siendo para cualquier otra cosa que me proponga leer o escribir en el futuro. Su teoría está viva, lo sabemos los que seguimos creyendo en la Historia. Quiero por ello recordar su memoria con esta investigación. Y claro, también porque ,obviamente el paisaje tampoco ha existido siempre.

Pero deseo cerrar estas líneas, para dedicar las que siguen a quien me ha acompañado comprensivo e inquebrantable todo este tiempo: a Fran, por demasiado que es todo y que nunca podré compensar. Sobre todo a Fran, cada palabra de este escrito, cada trocito de tiempo (del suyo y del nuestro) que hay en ellas.

De repente el espacio se había convertido en una línea de labios y cuerpos, y el tiempo, en una marea de puños en alto.

Jean-Luc Godard

## ÍNDICE

<b>BLOQUE 0. PRESENTACIÓN DE LA TESIS Y MARCO TEÓRICO</b> .....	0
Resumen .....	1
Résumé .....	2
Presentación, enfoque y propósitos generales .....	3
Breve estado de la cuestión y objetivos específicos .....	13
<b>Primera parte.</b> Modelos de comprensión crítica del espacio. Varios «giros», una revisión histórica y una hipótesis de trabajo .....	17
El giro espacial.....	17
El espacio en la tradición marxista: «producir» un modo de ver el paisaje.....	22
Otras vías y otros espacios: Deleuze y Foucault.....	32
Espacio e Historia o el derrumbe de los esencialismos .....	39
Espacio y cultura: luchar en dos frentes.....	43
Espacio y cuerpo: de la fenomenología de la piel urbana al feminismo y las tácticas corporales .....	45
Espacio y cine moderno: una hipótesis de estudio.....	51
Breve justificación histórica: espacio, trabajo y marco problemático actual .....	54
<b>Segunda parte.</b> El «problema del tiempo» o el último giro. La impureza cinematográfica y el (actual) potencial político de las imágenes.....	62
Cine e impureza: el tiempo .....	63
Cine, tiempo e Historia del Arte: volver a mirar .....	69
Jacques Rancière: cine y reparto de lo sensible.....	73
Georges Didi-Huberman: una fenomenología política del cine.....	78
<b>BLOQUE 1. TANTO POÉTICA COMO POLÍTICA: LA DÉCADA DE LOS SESENTA O LA LLEGADA DE UN MUNDO NUEVO (1959-1967)</b> .....	82
<b>Primera parte.</b> Cadáveres y mutantes. <i>The times They are changing</i> .....	83
Capítulo 1. <i>Ciao bella ciao</i> . ¿La guerra ha acabado? ¿...y con ella el pueblo? .....	88
A favor y en contra de la Historia: Memoria y olvido, pensamiento y libertad o el giro histórico en el cine moderno .....	98
«Resistir al presente»: La utopía y el pueblo que faltan .....	104
Capítulo 2. El tiempo, los vínculos y la ciudad .....	106
La expropiación de la ciudad: la reforma de París.....	112
Los sujetos neuróticos del cine moderno: Godard, la vida y la prostituta.....	116
Capítulo 3. «Este espumear de la vida». Una nueva poética para la ciudad: Cine y arte a la conquista del espacio .....	119
Calles y suburbios .....	125
Hibridez filmica o el cine como ensayo.....	128
Adiós al lenguaje: poética contra información .....	131

Capítulo 4. El autor, la última víctima .....	133
<b>Segunda parte.</b> «Un poco de política», la vida: la transformación de la ciudad según Jean-Luc Godard. (1959- 1967) .....	141
El poder de percibir: la mirada doble .....	141
Capítulo 1. Un París tan lírico como cambiante.....	147
Lo cotidiano, una puesta en escena .....	149
<i>Les Carabiniers</i> : la guerra por un puñado de imágenes .....	152
<i>Band à part</i> : sueños y paréntesis.....	157
Un cine y un discurso desplazados: el lenguaje común .....	159
<i>Alphaville</i> o el viaje al fin del tiempo .....	161
El tiempo y el círculo .....	165
Memento vivere o de cómo escapar de Alphaville con un poemario y un mechero .....	168
Buscar otro diccionario: «que la poésie soit d'abord résistance» .....	171
Una desesperada vitalidad: la ciudad y el tiempo perdido .....	175
Capítulo 2. <i>Elle, la civilitation du cul</i> . La ciudad, la mujer, el sexo y el presente.....	177
<i>Masculino o Femenino</i> , un ensayo sobre la imprecisión .....	183
La ciudad abierta.....	190
Entre fragmentos y máscaras: <i>Una mujer casada</i> .....	194
Capítulo 3. «Yo es otro». La prostituta y la literalidad de las cosas .....	200
Dar el cuerpo pero guardar el alma para « <i>Vivir su vida</i> ».....	200
Dinero, melancolía y muerte.....	200
Entre el exterior y el interior, el plus de ver .....	203
Estar con las cosas, «ser responsable» .....	205
La ciudad, esa prostituta.....	207
«La vida con el pensamiento»: el cine, la fenomenología y las relaciones amorosas .....	210
La presencia, « <i>Dos o tres cosas que sé de ella</i> » .....	216
Ella, la puesta al desnudo .....	216
«Ningún acontecimiento vive por sí mismo». Ver y criticar el conjunto .....	221
« <i>Les signes parmi nous</i> », hacia una fenomenología de la ciudad escrita.....	227
«No muerta aún». Vacío y planitud .....	231
La sátira y la mirada literal .....	240
¿Quién soy yo? La aparición de la consciencia .....	243
...en la cocina y el dormitorio.....	244
...en el vecindario .....	246
...en el café.....	249
...en el hotel .....	254

Capítulo 4. <i>On the road</i> . Líneas de ¿fuga?.....	258
Imágenes, vida y movimiento.....	258
Un verano con <i>Pierrot «le fauve»</i> .....	260
<i>Made in U. S. A.</i> : «Elijo vivir» .....	265
Los monstruos salen de <i>Week-end</i> .....	270
El discreto encanto de la burguesía.....	270
Trabajar con el desecho: «una película encontrada en la basura» .....	273
A dos velocidades. Monsieur le Capital contra Madame la Terre .....	275
El consenso social: un siniestro total o una falsa fotografía .....	277
El ángel de la extravagancia .....	280
El coche y el viaje a ninguna parte .....	282
1967: Año cero, «final del cuento». Y el combate será largo.....	285

**BLOQUE 2. ESPACIOS EN DISPUTA: CONTESTACIÓN SOCIAL Y CINE EN LA ERA DEL DERRUMBAMIENTO (1967-1979) .....** 289

**Primera parte.** Pequeño panorama histórico del 68 .....

 290

Capítulo 1. El despertar de la Historia .....

 290

    Aquí y allí «*les imperialistes sont encore vivants*». El neocolonialismo y la crisis del fordismo .....

 291

*Agere per turbas*. Una agitación mundial contra lo intolerable.....

 296

    La estética geopolítica: nuevos sujetos, viejos problemas urbanos y un espacio global.....

 299

    Cosas de casa. Vietnam: de la guerra a «las guerras» .....

 303

    Ni el olvido ni la prórroga. La Historia: otras voces y otros tiempos. El tercermundismo y la memoria revivida .....

 308

*Femmes unison nous!*.....

 315

    ¿Qué queda entonces? El cine político.....

 319

Capítulo 2. El despertar de las imágenes. Cine, guerrillas, espacios comunes y el autor sigue muriendo.....

 321

    ¿Qué hacer? La autodefensa.....

 321

*Le cinéma s'insurge*.....

 325

    ¿Ir al cine? A la busca de otros formatos .....

 326

    Bajar el cine y la palabra a la calle.....

 330

    Filmar el trabajo .....

 334

    Contra el ahogo espacial: heterotopías y huidas.....

 336

    El interior y los cuerpos .....

 341

<b>Segunda parte.</b> «A contratiempo»: pensar la producción social del espacio urbano con Jean-Luc Godard (1968-1979).....	350
Retorno para volver a empezar.....	350
Capítulo 1. <i>Cine ma vérité</i> . Comenzar de nuevo en las palabras, en las imágenes y en el amor.....	352
De las muertes al suicidio del autor.....	352
<i>Un film (pas) comme les autres</i> .....	361
<i>Des espaces autres</i> o las tablas de la ciudad: <i>La Chinoise</i> .....	368
Teatro, año cero.....	375
El libro y el buen amor: <i>Le Gai savoir</i> .....	379
Eros, alteridad y diálogo.....	390
Simpatía por los márgenes.....	401
Capítulo 2. Lo personal es político. Un puñado de travellings y una película casera. ..	406
Romper las cadenas: <i>British Sounds</i> .....	406
Mirar de frente.....	412
El enemigo en casa.....	417
<i>Tout va bien</i> o la verdad de la Historia.....	421
La brecha temporal.....	421
La brecha social.....	426
La brecha interna.....	430
Dos travellings de periferia.....	434
<i>De te fabula narratur: Numéro deux</i> .....	440
Contra la televisión: entre el vídeo y el cine.....	448
Contra la soledad: entre Sandrine y Godard.....	454
Contra la familia y la fábrica: entre la literalidad y la metáfora.....	457
« <i>Moi aussi</i> » Sandrine es otra.....	466
Por un cine del cuerpo: Sandrine entre el abuelo y la abuela.....	469
Contra el trabajo, número tres: el amor.....	473
<i>Je, tu, il, elle</i> , Jeanne y Sandrine, devenires y explosiones.....	477
Sálvese quien pueda. Coda: unas manos y un paisaje.....	488
Consideraciones finales.....	501
Considérations finales.....	514
Bibliografía.....	528



**BLOQUE 0. PRESENTACIÓN DE LA TESIS Y MARCO TEÓRICO**

## *Resumen*

Esta tesis expone una investigación sobre el paisaje de la ciudad y su periferia en el cine moderno de los años sesenta y setenta y en el contexto de los decisivos cambios sociales, políticos y culturales que en ellos tuvieron lugar, tomando como referente la obra de Jean-Luc Godard en el periodo que discurre entre 1959 y 1979. La principal motivación de este trabajo es observar cómo el cine moderno y en especial el suyo, se convirtió en caja de resonancia de los cambios, debates y cuestiones más candentes de su época y en concreto se obstinó en dar cuenta (y en el camino ofrecer respuestas a) de la profunda preocupación por la aparición de lo que en aquellos tiempos se llamaría «vida moderna». Pero sobre todo, la tesis que sostendremos es que en las cintas de los principales cineastas modernos y decididamente en las del suizo tal mutación de la vida así como las del propio medio están siempre ligadas a la expansión y reestructuración urbana que tuvo lugar en la mayoría de capitales del mundo. Tal inquietud fue, por otra parte, compartida por la filosofía, la sociología y el arte contemporáneos durante una larguísima década que según el consenso de la mayoría de pensadores, no queda zanjada en tanto que ciclo histórico de transformación y contestación social hasta 1979.

Con una óptica amplia pero histórica y un enfoque atento a los aspectos sociopolíticos del arte, la hipótesis primordial que defendemos es que durante los sesenta el cine moderno inauguró un capítulo nuevo de su historia porque protagonizó una deriva de sus intereses hacia el espacio urbano entendido como producto social y no meramente como decorado estático y pasivo de la vida. De forma intensa a partir de los años sesenta los realizadores documentaron las ciudades convulsas en las que habitaban, sus tiempos, prácticas cotidianas y sus cuerpos sociales, contaron sus historias, proyectaron sobre ella su imaginario creativo e incluso aportaron respuestas a su reparto desigual; en especial situaron sus cámaras en las periferias que nacían en los bordes de todas las grandes capitales. Dado el rico panorama de aquello que llamamos «nuevas olas», justificaremos que en este sentido, el nombre de Godard sobresale por encima del resto, al embarcarse desde sus primeras piezas hasta finales de los años setenta en un concienzudo examen de todas las coordenadas vitales que se ven alteradas dado un escenario urbano cambiante. De forma inédita esta tesis plantea que su trayectoria fílmica puede leerse como una documentación crítica y perseverante de tales contornos urbanos así como de las formas de subjetividad alienadas a la par que resistentes que en ellos pudieran brotar. Analizando en detalle sus distintas etapas, que pivotan en torno al episodio de impugnación que fue Mayo de 1968, esto es, situándolo en su contexto, nuestro estudio permitirá ilustrar que la de Godard es una voz discrepante que sostenida en el tiempo toca todas las consecuencias asociadas a la transformación de la ciudad.

La metodología multidisciplinar y transversal de la investigación y su ordenación a partir de dos bloques acompañados de un extenso marco teórico permitirá seguir esta doble línea de trabajo: por un lado aportar nuevas claves sobre la cinematografía del suizo y por otro entender el interés implícito en la atención a lo urbano en el panorama general de los nuevos cines, de la contracultura y la teoría de los largos años sesenta.

## Résumé

Cette thèse expose une investigation sur le paysage de la ville et de sa périphérie dans le cinéma moderne des années 60 et 70 et dans le contexte des changements sociaux, politiques et culturels décisifs qui s'y sont produits, en prenant comme référence l'œuvre de Jean-Luc Godard entre 1959 et 1979. La motivation principale de ce travail est d'observer comment le cinéma moderne, et surtout celui du Godard, est devenu une caisse de résonance pour les changements, les débats et les questions les plus brûlantes de son temps, et en particulier comment ils ont insisté pour rendre compte (et sur la route ils ont offert) quelque réponses de la profonde préoccupation sur l'apparition de ce que dans ces temps serait appelée "vie moderne". Mais surtout, la thèse que nous soutiendrons est que dans les films des principaux cinéastes modernes et décidément dans ceux de l'auteur suisse, une telle mutation de la vie ainsi que celles du médium lui-même, sont toujours liées à l'expansion et à la restructuration urbaine qui a eu lieu dans la plupart des capitales du monde. D'autre part, cette préoccupation a été partagée par la philosophie, la sociologie et l'art contemporain pendant une décennie qui, selon le consensus de la majorité des penseurs, n'a été réglée en tant que cycle historique de transformation et de contestation sociale qu'en 1979.

Avec une perspective large mais historique et une approche attentive aux aspects sociopolitiques de l'art, l'hypothèse primordiale que nous défendons est que le cinéma moderne a ouvert dans les années soixante un nouveau chapitre de son histoire parce qu'il a joué une dérive de ses intérêts vers l'espace urbain compris comme produit social et pas seulement comme décoration statique et passive de la vie. A partir des années 1960, les cinéastes ont intensément documenté les villes en crise dans lesquelles ils vivaient, leur temporalités, leurs pratiques quotidiennes et leurs corps sociaux, raconté leurs histoires, projeté leur imaginaire créatif sur elle et même apporté des réponses à sa répartition inégale, notamment en plaçant leurs caméras dans les périphéries qui sont nées sur les bords de grands capitals. Compte tenu du riche panorama de ce que nous appelons les «nouvelles vagues», nous justifierons que, dans ce sens, le nom de Godard se distingue des autres, en s'embarquant dès ses premières pièces jusqu'à la fin des années soixante-dix dans un examen consciencieux de toutes les coordonnées vitales qui sont modifiées dans un scénario urbain en mutation. De manière inédite, cette thèse affirme que sa trajectoire filmique peut être lue comme une documentation critique et persévérante de ces contours urbains ainsi que des formes de subjectivité aliénée mais à la fois résistantes qui pourraient s'y manifester. En analysant en détail ses différentes étapes, qui tournent autour de l'épisode de contestation de mai 1968, c'est-à-dire en le replaçant dans son contexte, notre étude nous permettra d'illustrer que la voix de Godard est une voix dissidente qui, soutenue dans le temps, parle de toutes les conséquences liées à la transformation de la ville.

La méthodologie pluridisciplinaire et transversale de cette recherche et son classement en deux blocs accompagnés d'un cadre théorique étendu nous permettront de suivre ce double axe de travail : d'une part, fournir de nouvelles clés sur la cinématographie de l'auteur suisse et, d'autre part, comprendre l'intérêt implicite dans l'attention à l'urbain dans le panorama général des *nouvelle vagues*, la contre-culture et la théorie des longues années soixante.

## *Presentación, enfoque y propósitos generales*

Hace no muchos años, en 2009, Slavoj Žižek publicaba un libro titulado *The Plague of Fantasies* (*El acoso de las fantasías*) en el que afirmaba que «una de las grandes tareas de la historia materialista del cine es la de seguir a Walter Benjamin e interpretar la historia "real" del cine sobre el trasfondo de su "negación intrínseca" de las otras historias posibles que quedaron "reprimidas" y que, de vez en cuando, irrumpieron como un "retorno de lo reprimido" (desde Flaherty hasta Godard...)»<sup>1</sup>. Apenas un año después, el reputado crítico cinematográfico Dominique Noguez, alguien que a diferencia del esloveno no parece sospechoso de ningún anhelo por convocar fantasmas del inconsciente ni elaborar ensayos sobre cine teóricamente espinosos, reparaba en algo ligeramente parecido e íntimamente relacionado. Advertía pensativo que los setenta fueron años en los que se construyó buena parte de la arquitectura teórica que dio estructura a los estudios de cine propiciando su cada vez más intensa presencia en los departamentos universitarios, pero que existía entonces cierto desdén por «cuestiones de contenido». Y anotaba que, por tomar un ejemplo, la relación del cine con el paisaje parecía tan insólita que poner esas dos palabras juntas era casi como evocar la mesa de Lautrémont en la que se dan cita una máquina de coser y un paraguas<sup>2</sup>. Pero algo había ocurrido en los últimos tiempos, sugería Noguez, favoreciendo una reciente y provechosa apertura y una variación de enfoque que haría que tales experimentos no pareciesen tan extravagantes.

Digamos por nuestra parte que, por razones que trataremos de esclarecer más adelante, podemos constatar que actualmente la geografía nos atrae tanto como nos preocupa y se ha convertido en un objeto continuo de atención, en especial la de nuestras ciudades, propiciando un interés creciente por el paisaje y haciendo de él, si no una disciplina por derecho propio, sí al menos un término que se ha colado en el currículo de casi todas. Tal inquietud quizá pueda estar detrás del hecho de que en los últimos años ha habido quien, seducido por las chispas que pudieran saltar de ese encuentro, ha efectuado el experimento y ha llevado al cine y la ciudad a su mesa de disección. Tal vez porque una de esas historias posibles que «retornan con el tiempo», que nos apelan y nos permiten seguir acercándonos al cine con toda la materialidad de la Historia, sea el paisaje de la ciudad cambiante. Guiados por la trayectoria del cineasta suizo-francés Jean-Luc Godard, en las páginas que siguen nos dejaremos llevar por ese retorno inconsciente y trataremos de contar esa historia en el episodio de la transformación urbana que tuvo lugar durante los dilatados años sesenta. Sostendremos que uno de esos relatos que no se han elaborado aún con la debida profundidad, pero que de algún modo nos interpelan; es la estrecha relación existente entre la aparición del cine moderno y el desarrollo y cambio urbano con todas las consecuencias sociales y políticas que arrastraba con él. En particular, estimamos, no se ha sopesado debidamente su impacto en la cinematografía de Godard, se han desatendido las soluciones que desplegó para hacerles frente y, por ende, se pierde parte del atractivo que tiene su obra.

Pero antes de adentrarnos en presentar los rasgos, motivaciones y capítulos de esta tesis, debemos decir algo sobre la acusación que veladamente hemos lanzado más arriba acerca del punto de partida a la hora de analizar el cine. A grandes trazos, podría decirse que desde los años setenta en adelante una parte sustancial de los estudios dedicados al cine se han servido de las aportaciones de la semiótica, el posestructuralismo y el psicoanálisis. Incluso cuando las miradas venían del feminismo, los estudios poscoloniales o

---

<sup>1</sup> Slavoj ŽIŽEK, *El acoso de las fantasías* (Madrid: Akal, 2011), 100.

<sup>2</sup> Dominique Noguez, *Cinéma &* (París: Paris Expérimental, 2010), 107.

cualquier otra óptica, este era el bagaje analítico al que se recurría. El giro lingüístico, por otra parte seminal para dotar al análisis de este arte de un sentido propio, ha podido producir un efecto a nuestro juicio indeseado: se ha estudiado el cine y las imágenes en movimiento como si fuesen textos, o quizá debamos matizar, como si fuesen esencialmente textos. En la misma línea, el alcance político del cine residía casi exclusivamente en dilucidar cuál era su valor discursivo. Contrariamente, nuestra investigación parte de la idea de que el cine, las imágenes y la creación plástica no son lenguaje aunque tengan uno. Esto nos llevará, simétricamente, a apreciar qué otros elementos (sin duda políticos) además del discurso y la palabra o el trabajo con la pureza formal del medio (el *en sí* del cine), se ponen en juego en una pieza filmica de Godard o de cualquier otro cineasta. Estaremos atentos a la temporalidad y la corporalidad, a qué fenomenología del espacio-tiempo, qué análisis de los procesos de producción de las cosas comprende, qué formas filmicas (que no solo códigos) se crean para hablar de uno u otro asunto, o cuál es la relación del cine con otras artes y por qué. En concreto nos importará mucho observar qué noción de sujeto y de la subjetividad como devenir se sostiene en las obras y cómo muestran la vivencia, capacidad de resistencia y de confrontación —siempre históricos— que este sujeto tiene con su entorno entendido en un sentido amplio. El problema del sujeto ha sido descuidado en algunas corrientes de crítica cinematográfica y así también los modos cómo se relaciona con el espacio o asume una identidad política y colectiva a partir de su experiencia en él, a pesar de que ello fuera capital para discernir la originalidad que supone el cine moderno y para entender su veta sociológica.

Por descontado, no creemos en la distinción contenido/forma ni rechazamos las aportaciones de la semiótica, el psicoanálisis u otras tendencias mayores, pero sí quisiéramos aprovechar esa apertura metodológica que hace que ahora no sea tan extraño, tan insólito, acercar ciertas imágenes, ubicarlas unas al lado de otras y fijarnos en elementos que históricamente eran juzgados como «de contenido». Advertimos que a nuestros ojos, tampoco se trata de una sumatoria de cosas —por ejemplo, añadir un poco de cuerpo allí donde solo había texto no soluciona gran cosa—. Se trata más bien de tomar nota de un cambio en los modos de apreciar y vivir lo sensible (y aquí quisiéramos que el lector pensase en el cariz que da Jacques Rancière a tamaña palabra)<sup>3</sup> que creemos se produjo a mediados del siglo y del cual el cine fue testigo privilegiado. Al dar importancia a esta red de coordenadas (repetimos, tiempo, espacio, cuerpo, subjetividad, imagen, pero también lenguaje), estamos apuntando ya una primera hipótesis: es precisamente todo ello lo que cambia durante la determinante década de los sesenta y el cine llamado nuevo (o moderno) solo lo es porque logra dar cuenta de tan decisiva alteración. Con ello, no podemos dejar ninguna de estas piezas de lado si queremos decir algo de interés o mínimamente profundo sobre el periodo propuesto, si queremos que ese experimento de poner sobre la mesa cine e historia o cine y espacio urbano sea provechoso. Acaso entonces sean dos las hipótesis que estamos sugiriendo: son también las coordenadas de nuestro mundo presente las que pueden estar en crisis, una crisis con el consiguiente malestar que nos imprime la necesidad de volver sobre ciertos pasajes de la historia con los que hacemos eco. Quizá porque al colocar sobre la mesa imágenes del pasado hay algo que aparece entre ellas: el tiempo, es decir, la perspectiva histórica. Y con ella, con suerte, algunas respuestas.

También hemos escogido la figura de Godard por estas dos razones, vale decir, porque creemos que nadie como él mantuvo una visión tan relacional y profunda de lo urbano y porque en el camino sostuvo una mirada crítica que abrió y tomó parte en discusiones que son muy nuestras. El cine del suizo está completamente trabado con los acontecimientos de

---

<sup>3</sup> Jacques RANCIÈRE, *El reparto de lo sensible: estética y política*. (Buenos Aires: Prometeo Libros, 2014).

su tiempo y llega incluso a mimetizar en sus obras ese «todo y todo junto» que según él era la Historia, pero lo hace tomando a la ciudad como escenario clave. Godard toca, una por una, las cuestiones ligadas a la ciudad o casi quisiéramos decir, las heridas que sufre la misma, y sondea en las contradicciones que lleva pareja la noción de espacio. Siempre, al mirar la ciudad, Godard se preguntó con insistencia por el ataque del capital a todo aquello que produce y da sustento al sujeto: el espacio, el tiempo, el lenguaje, el cuerpo y la imagen. Estimamos que todo su cine puede ser entendido como un lamento por la «pérdida de la vida» como consecuencia de la cosificación imparables de la experiencia. Excepto que con Godard nunca hay lugar para la renuncia ni la derrota, como comprobaremos. Por eso, sus películas son también un intento por *hacer ver* que todo eso, que el tiempo, el espacio, el lenguaje, el cuerpo y la imagen pueden ser rescatados, pueden ser producidos de otro modo y por tanto, que otra vida es posible. También por esta razón hemos querido optar por su obra por encima de la de otros, pues se nos antoja que en su recorrido filmico por el espacio y el tiempo de la ciudad, siempre hay hueco para la esperanza, la resistencia e incluso para la resurrección.

Ahora bien, dicho esto añadamos un matiz importante: nuestra orientación no es ni biográfica ni personalista, ni filológica ni apologética, sino simplemente histórica. No partimos de un enfoque al estilo «la vida y la obra de», ni queremos participar en la mitomanía del gran autor. Tan solo pretendemos situar a Godard en su contexto lógico, tomarlo como eje vertebral o línea maestra que nos oriente para ver con mayor amplitud el cuadro general de los cines urbanos de mediados de siglo. Por ello, el marco cronológico que hemos definido para acotar nuestro material no se extrae de sus andanzas personales. Obedece a razones de tipo económico-social que han marcado decisivamente la historia reciente, al tiempo que respeta la propia lógica interna de los cambios en el medio cinematográfico —y también en la trayectoria de Godard, pero solo en la medida en la que él participó vivamente de tales transiciones—. El arco temporal que abarcamos son esos años sesenta en los que, como diría Althusser, «corrió mucha agua bajo el puente de la Historia» y que, si son vistos como un fenómeno social y político trascienden su cronología y no mueren hasta bien entrados los setenta.

A grandes rasgos, el paisaje social e histórico en el que nos vamos a mover en las siguientes páginas es este: si la modernidad cinematográfica se fragua a partir de 1959, lo hace al paso de la entrada en una economía industrializada y de consumo en los países europeos, que deja atrás las penurias de posguerra para instaurar un mundo y una ciudad totalmente nuevos, que poco después serían impugnados por el episodio de revueltas en y en torno a 1968. La fuerza de tal sacudida de cambios que depara el desarrollismo solo es comparable, decimos, con la que tuvo lugar a mediados de los setenta, cuando las formas de vida urbana, de trabajo y de lucha política, de sociabilidad y hábitat se tornaron incompatibles con las renovadas exigencias de acumulación de capital de las élites económicas. Una serie de poderes nacientes que, a menudo, ni tan siquiera mostraban su rostro, decretaron la instauración de un paradigma económico nuevo, a veces conocido como «posfordismo», «capitalismo avanzado» o «tardío» o, de un modo más general, denominado «neoliberalismo» —aunque hay quien sigue prefiriendo el redundante apelativo de «capitalismo salvaje»—. Hablar de neoliberalismo es una manera de nombrar a otro episodio de transformaciones urbanas y sociales decisivo que queda plenamente instaurado a la altura del bienio 1977-79. Y será alrededor de estas fechas cuando demos por zanjada una determinada manera de entender y filmar la realidad urbana para la mayoría de cineastas, de los representantes de unas Nuevas Olas por aquel entonces extintas y también para el propio Godard instalado en esos años en los lagos y montañas de su Suiza natal.

Apoyándonos en su filmografía y poniéndola en relación con la de sus compañeros de filas, nuestra investigación trata de contar este pasaje que es urbano, social y subjetivo en el París en remodelación durante el largo decenio de los sesenta, una modernización, repetimos, que encuadramos dentro de un mapa más extenso de desarrollo urbano y económico que tuvo lugar en el resto del mundo. Veremos también, entrados los años setenta y de la mano de un Godard ya completamente marginal, cómo este proceso de la expansión y mutación de París es en realidad un mecanismo de producción que no tiene nada de singular y puede repetirse en cualquier otro punto de la geografía mundial. Esta historia se desarrolla en dos tiempos y para narrarla nos trasladaremos a barracas, descampados, pisos de apartamentos, fábricas y hasta paisajes más sublimes en los que seremos cómplices de distintos estados de ánimo: desde los lamentos, sospechas y júbilos que desencadena la modernidad, hasta cierta melancolía que asalta a aquel que cree que ya nunca estará *prima della rivoluzione*.

Para llevar a cabo esta empresa, hemos dividido esta investigación en tres partes: una parte de presentación seguida de dos bloques que abarcan el primero los años que van de 1959 a 1967 y, el segundo, aquel intervalo entre 1967 y 1979. El «Bloque 0» o «Presentación de la tesis» cuenta con estas palabras introductorias, un breve estado de la cuestión y un amplio marco teórico dividido en dos secciones. En este marco teórico haremos primero un recorrido por las distintas teorías en torno o afectadas por la categoría de «espacio» que durante los años sesenta y setenta aparecieron para renovar el panorama filosófico, artístico y político, produciendo lo que poco después se llamaría «giro espacial». Nos detendremos en comentar los puntos principales de las tesis de Henri Lefebvre, David Harvey, Fredric Jameson sobre la producción social de la ciudad que contrastaremos y acompañaremos con otra vía para pensar el espacio y su relación con el tiempo, la Historia y el poder abierta en la misma coyuntura: la representada por Gilles Deleuze y Michel Foucault. Seguidamente observaremos que la atención al espacio en aquel periodo de desequilibrios y revueltas está en la base de una concepción crítica de la vida cotidiana y de la corporalidad que esta produce, elaborada por el feminismo radical de los años setenta. Esta primera sección del marco teórico nos servirá no solo para conocer la relevancia histórica y política de este «giro espacial», sino que, con mayor interés, creemos que buena parte de estas nuevas ideas, de estos síntomas y preocupaciones por el espacio-tiempo y por la ciudad cambiante, son trascendentales en todo el ciclo del cine moderno y veremos cómo muchas quejas hechas por filósofos y sociólogos resuenan en la obra de cineastas y artistas. En concreto Godard se irá sirviendo de tal apertura epistemológica y su cine, de corte sociológico y siempre en simbiosis con la actualidad y la filosofía de su tiempo, está de hecho muy cerca de los planteamientos que, desde Lefebvre a Deleuze o el feminismo, se despliegan en el marco teórico. En suma, tal marco no se plantea como un mero conjunto de saberes que venidos del mundo de la teoría aterrizan en el objeto de trabajo ni tampoco se presenta separado del resto del cuerpo de la tesis. Más bien quisiéramos que fuese una descripción de los útiles conceptuales con los que contamos, esto es, nuestra caja de herramientas. Pero sobre todo, nos atrevemos a decir, deseamos que sea leída como una *historia paralela* a la delineada por el cine, que puede servir como introducción para lo que luego veremos en los otros dos bloques.

Hecho este recorrido «espacial» esbozaremos de nuevo nuestra hipótesis de partida acompañada de una breve justificación histórica en la que revisaremos cuáles son las claves de la situación actual que invitan a elaborar un trabajo de este tipo. Posteriormente, esto es, en la segunda sección del marco teórico que lleva por título «El "problema del tiempo" o el último giro. La impureza cinematográfica y el (actual) potencial político de las imágenes» nos detendremos a examinar las teorías de algunos de los pensadores contemporáneos que se han dedicado al estudio y la defensa del cine como arte impuro por naturaleza, atendiendo a su manejo del tiempo. En sus ensayos han llevado a cabo una

superación del paradigma lingüístico vinculando al cine con lo sensible que, constituye aunque solo lo podamos repetir modestamente, nuestro acercamiento al mismo. En concreto nos referiremos a Jacques Rancière y Georges Didi-Huberman que, para llevar a buen puerto sus propuestas —la del cine como reparto de lo sensible uno y la de un rescate fenomenológico o una antropología política del mismo, el otro— han realizado sendas incursiones en la cinematografía de Jean-Luc Godard. Daremos así por clausurado el bloque inicial de presentación de la tesis y marco teórico.

El primer bloque lleva por título «Tanto poética como política: la década de los sesenta o la llegada de un mundo nuevo (1959-1967)». Si decimos que nuestro deseo es poner a Godard en contexto, tendremos, a la fuerza, que adoptar una visión amplia y hacer alusión a ese ambiente en el que se gesta su obra. Para ello usaremos el siguiente esquema en cada bloque: presentaremos primero los puntos principales de cada etapa histórica para luego consagrar un capítulo específico a juzgar cómo son recogidos e interpretados por el suizo. Durante toda la investigación, nuestro interés se centrará en destacar que en este periodo de la Historia existe entre los artistas cierta unanimidad en las preocupaciones, las sospechas y las preguntas con respecto a las mutaciones sociales, pero no así congruencia en las respuestas. Por ello, nos guardaremos de hacer un acopio ostentoso de títulos y nombres o desestimar en determinados casos voces que no provengan del cine. En cada fase nos fijaremos en qué imagen de sujeto político (colectivo o no) asociada a la ciudad se perfila, qué entendimiento de la Historia y del tiempo tenían los cineastas más indisciplinados, qué idea de «vida verdadera» o resistente sostenían o cómo miraron el cuerpo. Pronto sabremos que todas estas preguntas remueven las formas del cine y desembocan en una explosión de formatos originales con los que dar acogida e incluso imitar, esa «vida moderna» tan mudable. El siguiente paso será entender que esta nueva morfología es, en realidad, otra manera de hablar de cómo se va borrando paulatinamente la figura del autor para que otras opciones aparezcan en su lugar. Esta actitud pronta a percibir los síntomas nos dispensa y nos permite tomar al vuelo algunos casos señeros, para luego posar nuestra mirada cuidadosa en las películas de Jean-Luc Godard.

De modo que, de la mano de ejemplos traídos unos de la historia, la sociología, la filosofía política y, otros, del arte contemporáneo, como decimos, en la primera parte del Bloque I, titulada «Cadáveres y mutantes, *The times they are changing*», intentaremos elaborar un retrato de una época afectada por fuertes convulsiones. Por ello quizá podemos avanzar, sin miedo a equivocarnos, que las dos palabras más empleadas por los creadores en estos años agónicos serán «desaparición» y «cambio». Aunque no en todas ocasiones aparecen teñidas de valores peyorativos (porque no todas las muertes son lloradas), siempre las encontraremos haciendo referencia a un paso del tiempo brusco, una modificación drástica del espacio y un acontecer dramático de la Historia que cogió a todos por sorpresa. Los cineastas quisieron dar cuenta de esta sacudida, aunque para ello hubieran de romper cómodos esquemas heredados y construir otros, porque ello significaba dar cuenta de la verdad, y «verdad» es otra de las palabras más repetidas de la década.

En este capítulo comprobaremos cómo en la cinematografía de algunos nombres ineludibles (Isou, Debord, Pasolini, Warhol, Antonioni, Resnais, Duras, Marker, Varda, Mekas, Rohmer o Godard) los acontecimientos históricos y las conmociones mayores que deparó la posguerra se viven siempre en el plano de la ciudad. Salvando las distancias de unos autores a otros, son los siguientes: cierta sensación de que se ha producido una desustancialización o abstracción de la vida (que algunos llamarán alienación y otros planitud, vacío o incluso «imagen») y la evidencia de que se hace urgente rehacer el contacto y la presencia con el mundo y con los otros sin regatear esfuerzos; la constatación de que la idea de utopía política se encuentra en ruinas con la consecuente obsolescencia de grandes ideales y grandilocuentes palabras y la desconfianza en el poder revolucionario de

la clase trabajadora (la muerte del «pueblo»); la impresión de que la Historia se ha detenido y ha sido trocada en un tiempo tiránico, disuelto y en perpetuo presente que «pasa» cíclicamente o se «desvive»; la colonización de la vida cotidiana mediante el consumo hasta saturar el último rincón de la existencia; la industrialización del campo y del Tercer Mundo y con ello la desaparición de la autenticidad de sus culturas ancestrales y populares y, sin entrar en contradicción, la irrupción como promesa de esperanza de esos mismos «terceros pueblos».

Primeramente constataremos que en virtud de ello, la relación entre figura y fondo que configura la tradición del paisaje adquiere ahora implicaciones políticas muy evidentes: o bien las obras dan cuenta de cómo la violencia del paisaje aplasta a los personajes, o bien los artistas toman un espacio, un territorio o un barrio y definen las prácticas sociales que han hecho de él un lugar diferente. Nace entonces una nueva mirada (crítica y reflexiva) a la ciudad que acepta la fragmentación de la urbe, se detiene en los usos y prácticas del espacio más que en su arquitectura, se posa sobre lo que Deleuze llamaba *espaces quelconques* mirados a partir del ojo del desarraigado, se recrea en lo efímero como síntoma espacial de los cada vez más acelerados procesos de acumulación capitalista y/o especula con otras formas de temporalidad. Es entonces cuando la periferia que ya había sido el telón de fondo de buena parte del cine neorrealista, se convierte en el siguiente decenio en el lugar perfecto a partir del cual llevar a cabo una severa crítica a los postulados de una Modernidad que no era más que un eufemismo para designar al progreso. Igualmente, los cineastas jugaron con la repetición y la banalidad de la que está hecha una calle casi en una suerte de *mímesis* con ella, con su caos sonoro y sus multitudes que creaban nuevos paisajes sociales. Recogieron su espontaneidad y la teatralidad popular que los caracterizaba pero también, y esto será decisivo en el siguiente bloque, la bulliciosa actividad política de la que fueron impregnándose a medida que el contrato social entre trabajadores y capital se hacía añicos. En este sentido los cineastas como sus compañeros, los artistas plásticos, trazaron un vínculo entre una serie de estrategias estéticas o poéticas que habían quedado fuera del paradigma del cine clásico (la alegoría, la ironía, la mirada literal, lo metafórico, lo híbrido y la cultura popular), y la documentación de la ciudad, de sus calles y periferias.

En segundo lugar, en este capítulo comprobaremos también que el frescor de las nuevas olas comienza realmente como un soplo de memoria que levanta el polvo del pasado. Así, la nostalgia por todo eso que parece o muta da paso a una activación política del pasado, a un tipo de pensamiento y producción artística que no quiere olvidar las heridas y las reabre sin cesar contra el consenso amnésico ínsito a los días de paz. Las guerras pasadas y presentes van a pasar una por una por la pantalla de los nuevos cines. Alejados de cualquier sentido de la historia como una carnestolenda o disfraz historicista, hay en este decenio un profundo compromiso estructural con el presente en todas sus trazas temporales, con toda la memoria que era capaz de preservar.

Seguidamente y siempre dentro de este «retrato de época», repararemos en que este deseo por pegarse a la Historia y por acercarse a lo cotidiano, que guió la cultura de los sesenta, irá poco a poco drenando de sentido la figura del creador como ser especial que produce un objeto aurático y trascendente que, espejo de su alma única (atormentada o no), conecta con la de un espectador pasivo, modelo cuya crisis se extenderá a lo largo de los años. Por ello, el capítulo termina con un apartado específico dedicado a los avatares de la figura del autor en estos años (concretamente en el cine), problemática que retomaremos en el segundo bloque para ratificar su agonía en el tan politizado e inclinado hacia lo colectivo contexto del 68. En este apartado, «El autor, la última víctima», observaremos que un sentimiento provocado por la sospecha brotó entre los artistas y cineastas: había que resistir al mercado tanto como trasgredir el coto privilegiado de la autonomía del arte que

los encerraba en sí mismos en un momento en el que la cultura —la producción de objetos estéticos, de imágenes e imaginario— estaba siendo asimilada por la industria. Tenían que empezar a desoír las opiniones de aquellos que les negaban su capacidad de agencia social y aquellos que les pedían que siguiesen ajustándose a un rol único, el de un artista que investiga sobre sí o sobre el medio sin poner en entredicho su propio oficio. En este trance en el que se reajustan los roles, en este clima de escepticismo pero también de apertura, emergieron múltiples prácticas, acciones, actitudes, medios e *ismos* que encontrarán un desarrollo pleno cuando se desaten las pasiones colectivistas y antiautoritarias del 68.

Esbozada la trama general de los años sesenta, el segundo capítulo del primer bloque se basa parcialmente en el primero. Titulado, «Un poco de política», la vida: la transformación de la ciudad según Jean-Luc Godard (1959- 1967)», propone una aproximación a su paso por la *Nouvelle Vague* para ver cómo encara todas estas cuestiones traumáticas de sus días y en qué medida en su cine quedan como hilos embastados en una trama mayor: la historia de la transformación de la subjetividad en la ciudad moderna. Veremos cómo, dada esta avalancha de cambios que arrojan un panorama inhóspito en el que se entendía que el tiempo, el lenguaje, la urbe, el pueblo y sus perspectivas utópicas se estaban desvaneciendo, Godard emprende un proyecto del cine entendido como «presencia» o restablecimiento de los lazos con el mundo, vale decir como restitución de todos esos elementos que se estaban separando del ser humano. El sujeto primordial de su cinematografía será entonces el proletariado urbano representado en la figura de la prostituta. Esta es símbolo del ser que ha vendido (y por tanto que se ha desposeído de) todas esas coordenadas que le eran suyas (su tiempo, su cuerpo, sus afectos y finalmente su vida) y que, una vez abstraídas, han sido puestas a trabajar dentro de un circuito de intercambio y en una ciudad reconvertida en máquina. Aunque precisamente por ello, esto es, por encontrarse en unas circunstancias alienantes y habitar unos espacios expropiados, Godard considerará, combatiendo el fatalismo, que la prostituta es un personaje doble y siempre en movimiento: no solo se trata de una alegoría de los mismos procesos de cosificación que estaba sufriendo la propia París, así como de toda relación social posible en el mundo moderno, o sea, de todos nosotros; sino, ante todo, ella es el punto clave para empezar a revertir la situación, para empezar adueñarnos de lo propio, lo perdido y «vivir». Comenzará, pues, y a partir de *Vivre sa vie* (*Vivir su vida*, 1962) y hasta *Numéro deux* (1975), pasando por *Une femme mariée* (*Una mujer casada*, 1964) o *Deux ou trois choses que je sais d'elle* (*Dos o tres cosas que sé de ella*, 1967), un ciclo de películas en las que la mujer «vendida» es un sujeto pensante que cuestiona y resiste a la degradación de su entorno y la endeblez del contacto con la realidad en el que la Modernidad podía llegar a sumirnos a todos. Esto es: un individuo que reflexiona sobre su situación y sale de sí. En lo sucesivo y hasta los años setenta, Godard irá explorando con mayor intensidad la imbricación entre la ciudad, la mujer y la visión del cine como pensamiento que será medular para esta tesis. Las bases filosóficas que alumbran este camino de reencuentro y sostienen este proyecto del cine como presencia durante la primera etapa de Godard, esto es, desde 1959 hasta más o menos 1966, serán el existencialismo y la fenomenología de Jean-Paul Sartre y Maurice Merleau-Ponty. En especial Godard se apoya en ellas y en una visión igualmente fenomenológica de las relaciones amorosas y de lo poético para probar que era necesario generar una vivencia plena. Se entregará por ello a concebir películas llenas de «situaciones» o «instantes de vida», tiempos frágiles y quizá fragmentarios pero que en todo caso nos invitan a considerar su cine como un cine de la restitución del presente palpante.

A esta vía se le añaden durante estos primeros compases de su trayectoria otro tipo de filmes en los que se emplea en una denuncia más y menos prototípica de la sociedad tecnocrática y de consumo, palpable en su preferencia por enclaves que, como el centro de París o las nacientes periferias, se encontraban en plena renovación. Lo hace también

proyectando distopías nada fantasiosas ni lejanas pero no exentas de humor (con las que se aproxima al Situacionismo), o planteando intentos de huida que acaban truncados, pues ya veremos cómo para Godard el único viaje y la sola liberación posible son los que se gestan en el interior de algo y no como resultado de una evasión espacial. Asimismo, nos fijaremos en que fruto de esta necesidad de denunciar pero actuar en (y a través de) esa sociedad mercantilizada en la que vive, el suizo-parisino inaugura un camino de traslación en el que se propone realizar un cine donde sea visible toda producción, empezando por la de la ciudad. Y para ello tendrá que trabajar primero con el sobrante, o sea, con el excedente de toda producción, (ya se presente en forma de tiempo, de espacios periféricos, de sujetos o de imágenes) y *last but not least*, con el desperdicio (la basura y la mierda serán constantes en sus críticas e investigaciones sobre el funcionamiento de la economía capitalista). Pero también y a finales de la década decidirá hacer de la necesidad virtud y se dejará seducir por la idea de aprovechar esas periferias que sin cesar genera el sistema. Es decir, entre 1966-7 Godard empieza a combinar ese cine que se desplaza a los márgenes urbanos para ver cómo viven sus habitantes desposeídos, con la idea de imaginar el cine como margen privilegiado donde llevar a cabo indagaciones de todo tipo.

Paralelamente, y a partir de ese mismo bienio crítico, el suizo empieza a sentir que late en él un impulso de violencia y muerte, porque es inherente a esa vida tan moderna y tornadiza, y prevé que para impugnarla se exigía una nueva sensibilidad, gramática y morfología del cine, o sea, una nueva política de las imágenes. Entre 1966 y 1969, Godard se deja empapar enteramente por el enrabiado ambiente de la contracultura. Ensayo usos distintos del *collage* algo caóticos pero motivados por una aspiración de hacer ensayos que tomen acta de la vivencia de lo urbano como una baraja de cartas en las que está todo junto (la temporalidad, el cuerpo, el pensamiento, etcétera) y expuesto a la contingencia; de la misma manera que despliega una mirada directa y despiadada que llamaremos literal (que no pop), para escrutar los fenómenos sociales, su pasión o se propone hacer un uso del montaje que despierte la memoria de los horrores pasados y presentes, pues, dado un clima de Guerra Fría, el cine tenía que decir la verdad, a saber, que la paz era una quimera y que los conflictos y tensiones sociales no habían sido resueltos. Esta actitud alerta y esta rabia *in crescendo* se llevan consigo sus viejos referentes (su pasión por el cine americano es reemplazada por las vanguardias soviéticas, y a su filiación fenomenológica añade textos de la naciente Nueva Izquierda) aunque no así, por supuesto, sus viejas y obsesivas preocupaciones, que lo acompañarán siempre. En estos años dubitativos va perfilando algunas de las claves del 68 que serán objeto de estudio sistemático en el segundo bloque de esta tesis.

El segundo bloque, titulado «Espacios en disputa: contestación social y cine en la era del derrumbamiento (1967-1979)» presenta el mismo esquema que el anterior. Dedicaremos los primeros capítulos a revisar, ayudados por el testimonio de directores, artistas o filósofos, los acontecimientos más relevantes del ciclo de agitación social e irrupción de nuevas subjetividades que se produjo en todo el planeta en y alrededor del año 1968. Abordaremos después estos temas examinando minuciosamente algunas cintas de Godard. En este ejercicio de puesta en situación hablaremos del surgimiento de movimientos sociales que desde el altermundismo al *operaismo*, el feminismo, los movimientos vecinales, o la oposición reunida contra las guerras imperialistas en África, el Pacífico o América Latina, querían ampliar el foco de lo que se considera políticamente relevante a otras parcelas históricamente olvidadas por la izquierda. La organización territorial del sistema-mundo y de sus ciudades, la vida cotidiana, la cultura, la sexualidad, las relaciones de poder, elementos todos ellos vitales pero a menudo considerados accidentales, se sitúan ahora en los primeros puestos de la agenda política para estos nuevos sujetos de la Historia (jóvenes, mujeres, estudiantes, obreros, minorías raciales y sexuales y otras poblaciones subalternas). Con tales gestos y con su actitud nada ortodoxa

entraron en abierto antagonismo con la estructura e intereses tanto de los distintos partidos comunistas nacionales como de los presupuestos ideológicos de aquellos que defendían a los estados así llamados democráticos. Comentaremos cómo esta atmósfera de rebeldía tuvo enormes consecuencias en el cine. Los cineastas se abrieron a problemáticas que hasta entonces nunca había tocado con soltura (la filmación del trabajo y sus rutinas, la captación del cuerpo colectivo y la palabra del pueblo, el registro del discurso político o de las actividades de las organizaciones sociales); se lanzó a enclaves nuevos y candentes que se le abrían ante sus ojos (la fábrica asaltada, la calle tomada, los «terceros espacios» o puntos ciegos y recónditos de las ciudades y de un planeta que empezaba a perder sus lindes, pero también los interiores, entornos privados y represivos como la casa o el mismo cuerpo); lo hizo con posturas y formatos originales (el cine como periódico de la contra-información, el cine como atlas de la geopolítica que conecta los espacios, el cine como arma para la ocupación, como espacio común y de debate, como agitación, como mapa del cuerpo o el cine como nada, como algo extremadamente pobre que se deshace si es necesario); y tratando de ir tras temporalidades que no se habían explorado lo suficiente (el tiempo de la revuelta, la toma detenida para la reflexión o el tiempo de la Historia que es también de la memoria de los reprimidos).

Sin bosquejar al menos los rasgos esenciales de esta temporada de turbulencia, se haría muy difícil retornar a la cinematografía de Godard donde la dejamos, esto es, en 1967, y entenderla como algo más —bastante más— que el epítome de los peores, más estériles e histriónicos ademanes de una izquierda perdida en los vientos del este, tal y como a veces se ha hecho. Sirva el capítulo «A contratiempo»: pensar la producción social del espacio urbano con Jean-Luc Godard (1968-1979) un intento de trazar una bifurcación sobre las consabidas lecturas a sus años militantes que lo presentan como el breviario o peor aún, la Biblia de un cine formalista, abstracto, invisible, excesivamente discursivo y a nuestras alturas políticamente apolillado, que dice adiós a la realidad fenoménica y deja de preocuparse por las cuitas cotidianas de las gentes corrientes. Contrariamente, en este capítulo haremos un análisis pormenorizado de varias de sus películas en clave urbana y subjetiva y no tanto «militante». Comprobaremos no solo que el suizo se embarca en un intenso ejercicio de apreciación y análisis de lo menor, lo corriente, lo privado y lo común a través de sus personajes femeninos, sino sobre todo que Godard retoma los asuntos que habían asomado en la etapa anterior. Aunque, ciertamente, si estos perseveran lo hacen travestidos de otros ropajes. Veremos cuáles son y cómo encara Godard ese tiempo de excepcionalidad (para el cine y para la vida) que se le presenta.

Dividiremos el capítulo en dos secciones de acuerdo con los dos pasos que da el director en el nuevo itinerario de investigación que se ha procurado tras el *gran événement* de Mayo. Este imprimió en él una huella indeleble —llegará a decir que había que «comenzar de cero»— aunque no hiciese sino amplificar algunos de sus empeños previos. En primer lugar, decimos, Godard tantea la idea de mimetizar el espacio con el cine, de hacer chocar el cine con otros espacios, esto es concebir la pantalla no ya como un lugar en el que representar una historia o elaborar un ensayo sino como un espacio al margen en el que operar y pensar. Una pulsión que palpita ilesa en toda su filmografía se acelera en estos años de experimentación formal y política: el deseo de hibridación e impureza, que lo llevará a negar cualquier estatuto ontológico del cine, a mezclarlo con todo, a volverlo frágil para que pudiese dar acogida a todo el resto de prácticas artísticas o filosóficas. En 1968 Godard no tiene miedo a hacerle cambiar al cine sus presupuestos si con ello se podían hacer películas políticamente más eficaces. Y comienza a tantear con el plan de hacer del cine un espacio heterotópico o común. Desde *La Chinoise* (*La China*, 1967), *Le Gai savoir* (*La gaja ciencia*, 1969) hasta algunas piezas que hace con el Grupo Dziga Vertov o sus expediciones por el vídeo y la televisión, Godard empieza a preguntarse si el cine puede ser como un teatro, una escuela con su pizarrón negro en medio, un espacio de juego (jugar con

las palabras y las imágenes), el espacio de una performance bufonesca, un encadenado de espacios, una mesa o salón para la conversación, o una casa en la que encontrarse con los más cercanos.

Sostendremos en este capítulo que esta explosión de posibilidades que surgen de la fricción del cine con la categoría de espacio nace de su defensa intensa de este arte como una herramienta política de respeto de la alteridad: el cine para Godard no es más que un diálogo, eso que me permite acércame al otro, incluido el «otro que yo soy». Análogamente, Godard inicia un periplo viajero y una deserción de la industria que a modo de autoexilio lo llevarán finalmente a recalar en Suiza a mediados de los setenta, repelido también por el paisaje político y social de la capital francesa y por la monstruosidad que había adquirido la ciudad («Los parisinos llevan años sin lavarse las ideas»). Pero este afán de marginalidad es lo opuesto al solipsismo, se trata más bien de un deseo de rebajamiento del cine y de su propia figura de autor para que ambos puedan seguir «inscribiéndose en lo cotidiano». Por otro lado, ello implica que ahora, esto es, a partir de 1968 los tiempos en el cine de Godard ya no sean instantes precarios pero llenos de potencialidad sino que se harán largos y cadenciosos para amparar reflexiones profundas normalmente dirigidas por las protagonistas femeninas. El cine para Godard tiene que ser ese lugar que, a diferencia de la televisión, la pornografía y los medios de masas sirva para darnos un respiro, permita tomar aliento, mirar y pensar con y a los otros. O sea, el cine debe permitir desarrollar una pedagogía de la mirada y de la escucha. Y ello toma tiempo.

El siguiente paso, que comentaremos en una segunda sección del capítulo y que lleva por nombre «Lo personal es político. Un puñado de travellings y una película casera», es a la vez simultáneo y consecutivo al anterior. Tiene que ver con una inclinación en Godard por adoptar una premisa que, abierta en el momento heterodoxo de Mayo, sería llevada a sus máximas sus consecuencias durante toda la década sucesiva: la política también está en lo subjetivo, lo personal, lo inconsciente, lo corporal, el imaginario y lo libidinal. En esta dirección, que es en rigor una exacerbación de uno de los principios rectores de su cine —ir hacia el «interior de las cosas»—, tuvo mucho que ver su matrimonio con la cineasta Anne-Marie Miéville. En todo este tramo de su trayectoria desde el 68 en adelante y en particular en esta secuencia de películas que van desde *British Sounds*, *Tout va bien*, *Numéro deux* hasta llegar a sus trabajos con el vídeo para la televisión francesa, la mujer seguirá siendo central, reflexiva y aún encarnará las contradicciones de la vida moderna así como los fundamentos del cine del helvético. Pero el personaje femenino, a partir del 68, ya no solo se interesa por sus vínculos fenomenológicos con la realidad sino que se trata ahora de un actor beligerante que juzga las estructuras económicas y las relaciones sociales que le dan forma. El cine para Godard sigue siendo un movimiento de la conciencia, un intento por arrancar al sujeto de sí mismo y conectarlo al mundo, a los demás, o sea, sigue siendo un cine de la presencia, solo que ahora esta conciencia es feminista y esta presencia también se hace con todo, con el discurso teórico incluido. Además, la conciencia aparece luego de una crítica exploración de lo corriente en la que el cuerpo y la sexualidad ocupan una posición cardinal.

En esta etapa Godard persiste en su apelación al amor como forma de unión de lo separado, como pulsión de vida, pero la idea que tiene de él, como la que sostiene del sujeto, está mucho más politizada y se agarra al andamiaje teórico del marxismo, el feminismo y el psicoanálisis (sin renunciar por completo al sustrato fenomenológico de sus primeros años). Nuevamente, al igual ocurre con la ciudad, que se juzga ahora con una mirada aguda que va detrás de las pistas por las que se produce el espacio, esto es, ligándola con ese *rifiuto al lavoro* tan propio del ideario sesentayochista. Además, Godard retorna a las periferias, sigue filmando en las mismas zonas de la ciudad, claro que ahora éstas son también focos de contestación. Dicho de otro modo, si en los años sesenta la abstracción de

la vida era el problema mayor al que se enfrenta nuestro autor a la hora de observar la ciudad y su periferia, durante los setenta parece que lo que le interesa es tanto entender como desbaratar la lógica que la había convertido en una sucesión de espacios de trabajo (fábrica, casa, supermercado) que encadenaban a sus alienados y solitarios habitantes, ahora cada vez más dispuestos a sublevarse.

Tendrá coherencia, por tanto, que la fórmula del complicado *collage* que reúne todas las percepciones, pensamientos, compases, paseos, imágenes, todo ese abanico de vivencias de las que está hecha la ciudad, tan propia de sus años *Nouvelle Vague*, sea sustituida por una serie de lentos *traveling* y tomas quedas y frontales. El propósito nada ingenuo de este canje era detenerse a mirar lentamente y desvelar los mecanismos que rigen nuestras vidas (las lógicas de las cadenas que nos gobiernan pero que a menudo son invisibles), pero también, hacer entrar en pantalla cuerpos (que son también ritmos) hasta entonces proscritos en el cine. Cobra también sentido otra permuta que estudiaremos. Si durante los sesenta ese «yo» de la mujer trataba de salir hacia fuera y mezclarse con el flujo de duraciones, cosas, sensaciones y otros yoes que es la urbe («*Je est un autre*» decía Nana en *Vivre sa vie*), ahora ese sujeto también está necesitado de situarse «*hors de moi*» como dirá Sandrine en *Numéro deux* y de ir al encuentro de los demás, solo que el devenir o trance introspectivo se realiza a partir del 68 sobre todo en espacios privados. El interés es hacerlos públicos, sacar a la luz de la política lo que quedaba del otro lado de la escena.

Dicho esto, una voluntad férrea por mirar y hacer del cine un arte que piensa y logra hacer ver lo invisible recorre toda su obra y cose sus etapas. Una auténtica *folie du voir* determina su camino, connatural primero al sustrato fenomenológico que marca sus comienzos —Godard parece tocado por esa «fe perceptiva» de la que hablaba Merleau-Ponty— y, justo después, propia de quien desea radiografiar, ver con precisión la arquitectura de la realidad, a buen seguro para cambiarla. Tras tomar nota de todos estos puntos y transiciones en Godard a partir de un análisis detallado de varias de sus cintas, pasaremos en la parte final del capítulo a realizar un estudio comparado de algunos títulos de Godard, en especial de *Numéro deux*, con otros contemporáneos de la realizadora belga Chantal Akerman. En él apreciaremos qué otras vías de captación y refutación del universo privado asociado a las mujeres y la subjetividad que propician se pusieron en juego con la llegada de una generación de cineastas feministas mujeres en la década de los años setenta. Finalmente, cerraremos el capítulo haciendo un pequeño recuento y comentario de las razones y contradicciones que llevaron a Godard a atrincherarse en Suiza y abandonar de alguna manera su cine urbano para adentrarse en una fase de atracción por la naturaleza virgen y la música clásica, invitándonos a poner punto y final a nuestro ensayo para a continuación, extraer algunas conclusiones.

### ***Breve estado de la cuestión y objetivos específicos***

La naturaleza del proyecto y de sus objetivos impone a la fuerza un enfoque multidisciplinar que no desestime las correspondencias del cine con otras artes y formas de pensamiento (ni con la poesía o el teatro, las artes plásticas ni tanto menos con las ciencias sociales). Un enfoque que dé cabida a diferentes aportaciones teóricas, ya provengan estas de la sociología urbana, la filosofía política, la antropología del arte, los estudios culturales o los estudios de género, sin olvidar las monografías más destacadas sobre los principales autores que nos ocupan (aunque, eso sí, tratando de *historizar* todo lo que caiga en nuestras

manos). Debemos reconocer que sentimos cierto «malestar de la clasificación»<sup>4</sup>, así que esta es nuestra «metodología»: poner las cosas unas al lado de otras, olvidar las disciplinadas fronteras hasta donde sea posible para buscar lo que Rancière denomina «un pensamiento in-disciplinario que vuelve a poner en escena la guerra»<sup>5</sup>. El encuentro de distintas parcelas en nuestro marco teórico, su impureza, nos permitirá comprender con mayor profundidad las distintas capas de sentido que coexisten en las obras propuestas.

Primeramente quisiéramos decir que de Jean-Luc Godard se ha escrito desde la aparición de su *opera prima* hasta casi diríamos, aunque sea coloquialmente, «la semana pasada», por cuanto su obra nunca acabada no deja de suscitar comentarios. Se ha hecho partiendo de los enfoques y de las teorías más diversas aunque creemos, no existe aún una exposición sobre su particular filmación de la ciudad que lo conecte con todo el resto de sus intereses. Las monografías que estimamos más relevantes para este proyecto son: el temprano texto de Richard Roud, *Godard* (Londres: BFI, [1967] 2010).; la completas monografías de Suzanne Liandrat-Guigues, *Jean-Luc Godard* (Madrid: Cátedra, 1994); y Antoine de Baecque, *Godard. Biographie* (París: Grasset, 2010); el exhaustivo libro firmado por Jean-Luc Douin, *Jean-Luc Godard: Dictionnaire des passions* (París: Stock, 2010); o el teóricamente muy asentado trabajo de David Sterritt, *The Films of Jean-Luc Godard. Seeing the Invisible* (Cambridge: University Press, 2004). Destacando sus procedimientos más políticos encontramos a Harun Farocki y Kaja Silverman con *A propósito de Godard* (Buenos Aires: Caja Negra, 2016); y Laura Mulvey y Colin MacCabe, eds., *Godard: Images, sounds, politics* (Londres: BFI, 1980). Estos dos últimos trabajos serán sistemáticamente citados pues estamos muy de acuerdo con las apreciaciones que hacen sobre la forma cómo el suizo filma a las mujeres. También nos serviremos de Jean-Pierre Esquenazi, *Godard et la société française des années 1960* (París: Armand Colin, 2004), porque dibuja un retrato breve pero informado del París entre existencialista y contracultural que encuentra Godard en sus primeros años. A estos títulos habría que añadir los ensayos de Rancière y Didi-Huberman<sup>6</sup> así como los comentarios que el mismo Godard realizó sobre sus películas recogidos en volúmenes dispersos<sup>7</sup>.

Por otra parte, se han realizado numerosos intentos por elaborar una visión de conjunto del cine moderno<sup>8</sup>, mas, creemos, ninguno tan logrado como los dos volúmenes que Gilles Deleuze les dedicara y que serán cruciales para nuestro propósito. Igualmente, el paisaje urbano en el cine ha sido motivo de análisis constante en las últimas décadas. El número de trabajos académicos provenientes de distintas disciplinas, es prácticamente

---

<sup>4</sup> Le tomamos la expresión a Roland BARTHES en su conocidísimo artículo «De la obra al texto» —«De l'oeuvre au texte», *Revue d'Esthétique* 3 (1971)— donde expone la violencia con la que tienen que entrar en crisis consigo mismas las disciplinas cuando quieren mezclarse con las demás para producir algo nuevo, una mirada original que no es solo un montaje de enfoques distintos. «La interdisciplinariedad [lo que nosotros llamamos impureza] no es una balsa de aceite», decía el francés.

<sup>5</sup> Jacques RANCIÈRE, «Pensar entre las disciplinas: una estética del conocimiento», *Brumaria. Documentos*, n.º 268 (2008): 1-8, [https://desarquivo.org/sites/default/files/ranciere\\_disciplinas\\_268.pdf](https://desarquivo.org/sites/default/files/ranciere_disciplinas_268.pdf).

<sup>6</sup> Sobre Godard ha escrito RANCIÈRE en *La fábula cinematográfica* (Barcelona: Paidós, 2005) y *El destino de las imágenes* (Buenos Aires: Prometeo Libros, 2011). DIDI-HUBERMAN tiene un monográfico dedicado al cineasta: *Passés cités par Jean-Luc Godard. L'oeil de l'Histoire* 5 (París, Éditions de Minuit, 2015).

<sup>7</sup> Jean-Luc GODARD, *Jean-Luc Godard por Jean-Luc Godard* (Madrid: SN, 1971).; *Jean-Luc Godard. Introducción a una verdadera historia del cine. Tomo I* (Madrid: Ediciones Alphaville, 1980).; *Jean-Luc Godard por Jean-Luc Godard, II: 1984-1998*, ed. Alain Bergala (París: Cahiers du cinéma, 1998).; *Jean-Luc Godard. Pensar entre imágenes. Conversaciones, entrevistas, presentaciones y otros fragmentos*, ed. Núria AIDELMAN y Gonzalo DE LUCAS (Barcelona: Intermedio, 2010).

<sup>8</sup> Los más importantes en nuestro país son Domènec FONT, *Paisajes de la modernidad. Cine europeo, 1960-1980*, (Barcelona: Paidós, 2002). Y Enrique MONTERDE y Esteve RIAMBAU, *Historia General del cine. Volumen XI Nuevos cines (años 60)*, (Madrid: Ediciones Cátedra, 1995).

infinito. La ensayística francesa no ha abandonado el problema de la ciudad y el cine, apareciendo en los últimos años títulos importantes al respecto y para nuestro propósito: Michel Boujut, Jean Douchet, y Serge Daney, *Cités-Cinés. La représentation de la ville dans le cinéma de fiction* (París: Ramsay, 1987). O Patrick Glatre y Olivier Millot, *Caméra plein champ-la banlieu au cinéma, le cinéma en banlieu* (París: Créaphis, 2003). A ellos se ha sumado en los últimos años la sociología de Pierre Sorlin preocupada por desentrañar el importante vínculo que existe entre la modernidad cinematográfica y la ciudad<sup>9</sup>. El cine de vanguardia ha sido el campo de trabajo de Nicole Brenez en las últimas décadas, y así lo atestiguan sus obras que serán de gran utilidad para la parte final de este trabajo, esto es, a finales de la década de los sesenta y comienzos de la siguiente cuando el cine entable una abierta relación con las luchas políticas<sup>10</sup>. En esta empresa podríamos situar igualmente, el nombre ya citado de Dominique Noguez, un especialista en la obra de Marguerite Duras, que sin embargo, ha encontrado el tiempo de firmar varios estudios necesarios para todo el que quiera acercarse al cine experimental<sup>11</sup>.

En otro plano, el inquietante cambio en el horizonte espacio-temporal que introdujo la globalizada Posmodernidad y que queda reflejado en el cine, fue estudiado, como no podía ser de otro modo, por Fredric Jameson en su influyente *La estética geopolítica. Cine y espacio en el sistema mundial* (Barcelona: Editorial Paidós, 1992). Así como en el complejo panorama que ofrece del cine producido por la industria del entretenimiento (comentando igualmente sus vínculos con las prácticas marginales) en *Signaturas de lo visible*, (Buenos Aires: Prometeo, 2011). Un intento parecido por acercarse al espacio y al tiempo en las artes, aunque quizá no tan eficaz en sus conclusiones estéticas como el de Jameson, lo representan las últimas páginas del a la sazón tan discutido ensayo de David Harvey *La condición de la posmodernidad. Investigación sobre los orígenes del cambio cultural*, (Buenos Aires: Amorrortu editores, 2012). A pesar de ello, sus valoraciones, datos y, sobre todo, su insistencia en la necesidad de comprender el espacio y el tiempo desde una perspectiva de clase, siguen siendo de crucial importancia para esta investigación

A pesar de que, como podemos comprobar, la academia no ha dejado de lado el problema de la ciudad en expansión y cambio y las relaciones entre ciudad, cine y transformación social y por supuesto la obra de Godard, creemos que esta investigación permitirá trazar una serie de líneas de trabajo y conexiones que hasta ahora, estimamos, no han sido debidamente analizadas: a) la importancia del cine en la configuración de la imagen urbana, sus vínculos con otras artes así como la fuerte relación existente entre la crisis de la representación artística, la ciudad y el cine moderno; b) la relación entre el suburbio y el sujeto periférico y sus asociaciones con los movimientos políticos desde el plano cultural; c) los casos de estudio que hemos tomado servirán para observar los modos poéticos con los que subjetivar el espacio isomórfico así como la crítica a los postulados del urbanismo y el Movimiento Moderno lejos de formalismos y esquematismos y desde voces distintas a las de arquitectos y urbanistas; d) acercarnos a estos paisajes ofrece la

---

<sup>9</sup> Pierre SORLIN, *Cines europeos, sociedades europeas. 1939-1990* (Barcelona: Paidós, 1996); *Introduction à une sociologie du cinéma* (París: Klincksieck, 2015).

<sup>10</sup> Nicole BRENEZ, «Contre-attaques», en *Soulèvements*, ed. Georges Didi-Huberman (París: Gallimard, 2016), 71-89.; *Cinemas d'avant-garde* (París: Cahiers du cinéma, 2006).; *Traitement du Lumpenprolétariat par le cinéma d'avant-garde* (Biarritz: Séguier, 2006). Nicole BRENEZ y Edouard ARNOLDY, eds., *Cinéma/politique* (Bruselas: Labor, 2005).

<sup>11</sup> Dominique NOGUEZ, *Trente ans de cinéma expérimental en France [1950-1980]* (París: A.R.C.E.F., 1982).; *Une renaissance du cinéma Le cinéma «underground» américain : histoire*, (París: Paris Expérimental, 2002). En general las obras de esta editorial que sigue una línea muy novedosa, son aportaciones de gran utilidad. Véase el catálogo de estudios en: <http://www.paris-experimental.asso.fr/>.

posibilidad de repensar la historia del cine y la propia historia europea y sus movimientos políticos a partir de la cuestión de lo urbano en un camino que nos ayudará así mismo a analizar el nuevo tipo de pensamiento crítico no teleológico que aparece en la compleja década de los sesenta; e) tomar la ciudad en el cine moderno europeo como punto de referencia afirma la conveniencia de extraer la obra de cineastas tan importantes como Godard, Pasolini, Antonioni o Akerman de la fetichización a la que se ha visto expuesta a partir de la conversión en marca de sus nombres de autor, y volver a insertarla en una reflexión sobre su presente para la cual fue creada; f) seguidamente, consideramos indispensable llevar a cabo un mapa conceptual que ponga de relieve la cercanía existente entre autores y filmografías consideradas opuestas –ya sea porque practiquen algunos un cine más experimental o *underground* y otros más apegado a esquemas tradicionales, por pertenecer a geografías diversas o simplemente porque se ha considerado que sus trabajos no guardan relación– pero unidos en torno a problemáticas que lanzan líneas transversales en nuestra disciplina –por ejemplo, la relación entre el cine marginal americano y el europeo quizá no haya sido contemplada suficientemente, apuntando a la noción de mirada plana y literal–.

Todas estas correspondencias y diálogos deben ser atendidos con detenimiento. Repetimos, nuestro interés no es filológico ni está animado por un impulso catalográfico, sino más bien pretendemos ofrecer una interpretación algo más profunda de los casos más señeros que, a modo de relato, logre destapar una historia que aún no ha sido debidamente contada. Tendremos obligadamente que ser selectivos en las obras escogidas a fin de no acabar sobrepasados y poder superar el riesgo que comprende un trabajo de esta naturaleza, esto es, arrojar una huera lista de películas que reflejen «el tema» en un autor. Esta no es una tesis sobre un «tema» sino sobre una serie de problemas que nunca resueltos, vuelven con el tiempo.

## Primera parte. Modelos de comprensión crítica del espacio. Varios «giros», una revisión histórica y una hipótesis de trabajo

Hace tiempo que sabemos que el espacio y el tiempo son la misma cosa.

Jean-Luc Godard

El problema no es el del post sino el del ir más allá.

Mario Tronti

### *El giro espacial*

Suele decirse, no sin controversia, que la Modernidad es temporal y la Posmodernidad es espacial. Algunos incluso sostienen que la primera ha muerto a manos de la última cobrándose como víctima nada menos que su sustancia misma: el tiempo<sup>12</sup>. Sin negar tal premisa sería arduo litigar contra ella, pues como se sabe, ocurre con bastante frecuencia que hasta quienes trabajan con estas categorías mantienen posturas abiertamente enfrentadas entre ellos. Contamos con múltiples visiones de qué entendemos por Modernidad, cuál es su *proyecto* o su *razón*, qué bordes la delimitan o si ha dicho o no su última palabra, y tanto más cuando hay prefijos de por medio<sup>13</sup>. Pero el interés, y nos atrevemos a decir incluso, que el «truco» de la afirmación inicial, no se esconde, a nuestro juicio, en la cuestión del par moderno/posmoderno –un debate algo gastado y tan complejo que no corresponde a este trabajo saldarlo–, sino más bien en el hecho de que nos emplaza a revolver una serie de presupuestos por los que no debemos dejar de preguntarnos: ¿cómo es posible que el tiempo haya muerto? ¿Acaso pueden separarse el tiempo y el espacio y llegar incluso a entrar en pugna? ¿No están ambas coordinadas vitales materialmente unidas y nacidas de una misma lógica? ¿Cuál es esa lógica? Y si

---

<sup>12</sup> Doreen MASSEY, «Politics and Space/Time», *New Left Review I*, n.º 196 (1992): 65-84. Fredric JAMESON, «The End of Temporality», *Critical Inquiry* 29, n.º 4 (2017): 695-718. Así mismo y tan solo como ejemplo de alguien que no se ha preocupado por el espacio pero que sostiene una visión parecida, podemos recoger las palabras recientes de Badiou: «podríamos decir que la Modernidad desconfía del espacio», en Alain BADIOU, *Cinéma* (París: Nova Editions, 2010), 104.

<sup>13</sup> Un buen mapa para orientarse en esta discusión que tuvo lugar a todo lo largo de la década de los ochenta es: Josep PICÓ (com), *Modernidad y Postmodernidad* (Madrid: Alianza Editorial, 1988). Actualmente este debate sigue vigente entre Perry Anderson, T.J.Clark o Fredric Jameson. Puede verse en T. J. CLARK, «Los orígenes de la crisis actual», *New Left Review*, n.º 3 (2000): 140-149.

no fuere así ¿quién y cuándo separó el tiempo y el espacio y con qué propósito?

En los años sesenta del pasado siglo diversos pensadores comenzaron a formularse este tipo de interrogantes. Protestaban porque el espacio había sido ignorado por las grandes corrientes de la filosofía contemporánea. Dichos reproches iban dirigidos a toda suerte de historicismos y positivismos y, en buena medida, contra el marxismo oficial, pues consideraban que todos ellos habían pecado de una ceguera histórica cuyas consecuencias, en el mejor de los casos, era que el espacio quedase reducido a mero trasfondo de la Historia. En el peor, su análisis era patrimonio de científicos, urbanistas o ingenieros que no se percataban (o no querían hacerlo) de toda su dimensión simbólica, social, económica e ideológica, o lo que es lo mismo, de todo su alcance político. En el terreno estrictamente filosófico, a juicio de José Luis Pardo «los privilegios filosóficos del tiempo y la querrela de la filosofía contra el espacio (dos caras de una sola moneda) están esencialmente ligados a la definición de la filosofía como metafísica, al hecho de que el espacio quedó reducido en la tradición filosófica de Occidente, desde Descartes en adelante, a un *exterior* del ser y de la conciencia»<sup>14</sup>. Pero en los próximos años y de forma intensiva durante la década de los setenta, la situación iba a dar un vuelco completo abriéndose las disciplinas humanistas al estudio del espacio en eso que poco después se denominaría «giro espacial»<sup>15</sup>.

Aunque tendremos ocasión de desarrollar esta cuestión más adelante, podemos adelantar brevemente los episodios más importantes que desde mediados de siglo desencadenaron esta preocupación por lo espacial: la localización y deslocalización continua del capital, la transformación de las grandes urbes y sus distintas crisis urbanas, la mercantilización del espacio y el tiempo de la vida cotidiana, los flujos migratorios masivos de una punta a otra del planeta, la redefinición de nuevas fronteras, la incipiente globalización y la posterior «descolonización» de un inmenso trozo de la Tierra—y mencionemos, aunque solo sea de paso a esa «guerra urbana» que fue Argelia<sup>16</sup> y que tan acertadamente mostró como tal el film de Gillo Pontecorvo *La batalla de Argel* (1965)— por no

---

<sup>14</sup> Véase la introducción titulada «El espacio del pensamiento» en José Luis PARDO, *Las formas de la exterioridad* (Valencia: Pre-textos, 1992), 15-45.

<sup>15</sup> Una descripción de este «giro espacial» puede encontrarse en Barney WARF y Santa ARLIAS, «Introduction: the reinsertion of space in the humanities and social sciences», en *The Spatial Turn: Interdisciplinary Perspectives*, ed. (Nueva York: Routledge, 2009), 1-11. Igualmente hemos acudido a Bretrand WESTPHAL, *La géocritique. Réel, Fiction, Espace* (París: Minuit, 2007), 42-55.

<sup>16</sup> Sobre la importancia de lo urbano en la guerra de Argelia véase Josep FONTANA, *Por el bien del Imperio. Una historia del mundo desde 1945* (Barcelona: Ediciones de Pasado y Presente, 2001), 330-337.

hablar de la famosa «carrera espacial» que amenazaba con deshacer para siempre los confines del mundo humano. A estos cambios hemos de añadir el hecho de que desde los disturbios raciales de Watts en 1965, los levantamientos que tuvieron lugar en ese mismo año en Berkeley, sin olvidar el recorrido de los movimientos estudiantiles en Europa y en todo el globo en 1968, de una forma u otra, las calles y plazas de las grandes capitales permanecieron ocupadas durante no menos de quince años [1]. Y en ocasiones era ya más que evidente que se habían convertido en un *espacio* nuevo de guerra. Nadie expresó mejor el cariz que tomó la situación que el alcalde de Philadelphia al pronunciar las siguientes palabras cuando los guetos negros de su ciudad se estaban amotinando: «De aquí en adelante, las fronteras del Estado se trasladan al interior de las ciudades»<sup>17</sup>.

La construcción del muro de Berlín en agosto de 1961, que partía no ya un estado sino un mundo en dos y las prolongadas luchas que acogieron los barrios de todas las ciudades del globo (con frecuencia muy sangrientas), corroboraron de forma algo siniestra las intuiciones de este alcalde. En ocasiones, estas protestas estaban alimentadas por el despertar político de los movimientos de liberación que barrieron el mapa de los viejos imperios coloniales. Tanto el giro urbano como el discurso anticolonial pusieron de manifiesto que a partir de entonces toda lectura de la sociedad, sus problemáticas y sus modos de resistencia—desde las luchas por los derechos civiles a las reivindicaciones del feminismo, hasta llegar a la exigencia de nuevos derechos como el «derecho a la ciudad»—habría de ocuparse de la cuestión del espacio, de la pregunta por su producción y su reparto y del cuestionamiento del tipo de ciudadanía que origina<sup>18</sup>. En resumen, todo esto significa que durante estos años comenzaron a explotar en cada rincón de cada ciudad y de cada país lo que Henri Lefebvre llamaba «contradicciones del espacio capitalista»<sup>19</sup>. A la altura de los años sesenta y por diversas razones, el espacio mismo se había vuelto problemático y pensarlo tanto como el tiempo —o *con* el tiempo, deberíamos matizar— se antojaba entonces una tarea apremiante.

Así, salvando las enormes distancias e intereses teóricos y aun a riesgo de olvidar algún nombre, podemos decir que voces muy dispares entre sí se pusieron de acuerdo en este punto y elaboraron un enorme corpus teórico y literario centrado en la noción de espacio. Hablamos de autores como Guy Debord, el



[1] *Le fond de l'air est rouge Scènes de la Troisième Guerre mondiale (1967-1977)*. (*El fondo del aire es rojo*), Chris Marker, 1977.

<sup>17</sup> Véase Paul VIRILIO, *L'espace critique* (París: Choix essais, 1984), 9.

<sup>18</sup> Henri LEFEBVRE, *El derecho a la ciudad* (Barcelona: Edicions 62, 1978).

<sup>19</sup> Lefebvre habla de las contradicciones del espacio en Henri LEFEBVRE, *Espacio y política. El derecho a la ciudad II* (Barcelona: Ediciones Península, 1976), 106-118. Y en Henri LEFEBVRE, *La producción del espacio* (Madrid: Capitán Swing, 2013), 385-431.

citado Lefebvre, Manuel Castells, Yves Lacoste, Louis Marin, Fernand Braudel, Gaston Bachelard, Gilles Deleuze, Michel Foucault, Maurice Blanchot, Georges Perec, Marguerite Duras, Paul Virilio, Michel De Certeau y recientemente Marc Augé en Francia; o Raymond Williams, Jane Jacobs, Richard Sennett, David Harvey, Fredric Jameson, T. J. Clark, Kristin Ross, Doreen Massey, Edward Said y Homi Bhabha, Franco Moretti, Neil Smith o Edward Soja en el ámbito anglosajón. Evidentemente no podemos detenernos a comentar la aportación de todos estos autores, por ello nos centraremos en aquellos que son más relevantes para nuestro trabajo. A parte de los urbanistas, sociólogos y geógrafos a los que hemos aludido, nos sentimos obligados a anotar algo sobre el resto de autores citados cuya preocupación por lo espacial no es *a priori* tan evidente. Digamos primeramente que en 1955 veía la luz *L'Espace littéraire* de Maurice Blanchot y tan solo dos años después, en 1957 Gaston Bachelard culmina una serie de estudios fenomenológicos sobre la imaginación poética con su influyente *La poétique de l'espace* que es ante todo un estudio de los espacios que puede habitar el alma (la casa y su extensión, el paisaje, el universo, etc.). En una línea muy distinta, Yves Lacoste, él mismo geógrafo y geopolítico francés, afirma en su libro *Paysages politiques* que Fernand Braudel era ya en el origen de sus obras un «pensador del espacio» que no sacralizaba la disciplina sino que la ponía al servicio de la historia. La primigenia idea de globalización de Braudel será un punto de partida para Immanuel Wallerstein. Asimismo, dos años antes de que Lefebvre lanzase su influyente *La production de l'espace*, en 1972 el semiólogo Louis Marin publicaba, *Utopiques: jeux d'espaces*. Por esa misma época los inclasificables Perec y Duras escribían novelas donde la escritura y el espacio (la escritura en la descripción de espacios y la espacialidad como forma de escritura) se entretrejan completamente —hablamos de *Especies de espacios* de Perec o *El amor* de Duras entre otros muchos ejemplos—. Rozando la década de los ochenta, Edward Said daba uno de los pistolazos de salida de los estudios culturales con *Orientalismo* (1978) donde hablaba de la «geografía imaginaria» como herramienta clave del pensamiento etnocéntrico de dominación. A partir de entonces el espacio era ya una de las claves indiscutibles del «debate posmoderno» y los trabajos y nombres se multiplican *ad infinitum*.

Por último, a esta lista más o menos ortodoxa, nosotros hemos querido añadir el nombre de T. J. Clark que por aquellos años militaba en las filas de la *New Art History*. Consideramos que en su labor historiográfica se ha preocupado siempre por la cuestión del espacio en todas sus dimensiones, sin necesidad incluso de detenernos a mencionar su relación con el Situacionismo. Ocurre así tanto en su monografía sobre Gustav Courbet donde avanza el problema de la irrupción de una masa de campesinos en el París del Segundo Imperio y cómo esto trastoca la representación del campo; o en su estudio del

profundo impacto que tuvo en la pintura impresionista y postimpresionista la transformación haussmanniana de la capital francesa. Recientemente en su trabajo sobre Picasso da cuenta de cómo hubo el pintor malagueño de enfrentarse a la destrucción ya no solo del espacio euclidiano heredado del Renacimiento (en la que él mismo incidió), sino sobre todo de la ruina de los interiores y espacios de intimidad en los que se desarrollaba la vida burguesa<sup>20</sup>. De una u otra forma nuestra investigación mantendrá una deuda permanente con el enfoque de Clark, pese a la gran disparidad en las épocas y los objetos tratados. Si la suya es una historia de la pintura de la primera Modernidad, esta investigación quiere ser un intento de hacer una sociología del cine moderno y, sin embargo, nos es muy relevante cómo Clark ha sabido describir la relación conflictiva que los artistas de vanguardia mantuvieron con el París de la vida moderna, cambiante y cada vez más abstracto que les tocó vivir. Trataremos de recoger su testigo y ampliarlo al cine y la transformación urbana y social de mediados de siglo.

Dicho esto y esbozados los nombres y las razones, a modo de exposición del marco teórico que vertebra esta tesis pasaremos revista a continuación a las contribuciones más influyentes en el estudio del espacio y el paisaje urbano que se han dado en el pensamiento occidental desde los años sesenta. En este trayecto subrayaremos los pasajes en los que los autores ahondaron en la relación del espacio con el tiempo y la Historia, la política y el poder, el cuerpo y la praxis artística. Hablaremos finalmente de la cercanía entre las principales ideas que inspiraron estas novedades teóricas y la vanguardia artística y cinematográfica de los años sesenta y setenta. Es decir, comentaremos brevemente el cambio que supuso en el arte y el cine la inclinación hacia la idea de «espacio cualquiera», para concluir haciendo una relación razonada de nuestra hipótesis de partida. El último apunte que cierra este capítulo es una escueta pero estimamos que necesaria mención al escenario histórico-político en el que nace este trabajo. O lo que es lo mismo, a la cada vez más evidente actualidad del problema del espacio urbano. Puede ser leída, en suma, como una descripción de la posición desde la que encaramos esta investigación que aspira a justificar, aunque sea parcialmente, si no su interés sí al menos su sentido histórico.

---

<sup>20</sup> Nos referimos respectivamente a T. J. CLARK, *Imagen del pueblo: Gustave Courbet y la revolución de 1848* (Barcelona: Gustavo Gili, 1981).; *The Painting of Modern Life: Paris in the Art of Manet and his followers* (Nueva Jersey: Princeton University Press, 1999).; *Picasso and the Truth: From Cubism to Guernica* (Nueva Jersey: Princeton University Press, 2013).

### *El espacio en la tradición marxista: «producir» un modo de ver el paisaje*

En el batiburrillo de nombres que hemos dejado líneas arriba sin lugar a dudas el de Lefebvre despunta por encima de todos. Su obra que irrumpió en su época como un soplo de aire fresco, encarna como ninguna otra este acercamiento profundo y abierto al espacio que ha animado al pensamiento y al arte en la segunda mitad de siglo. Gracias quizás a su paso por el Surrealismo y a su sonada proximidad con el Situacionismo, Lefebvre no se dejó llevar por ninguna clase de reduccionismo. Su posición teórica, con o sin reconocerlo, se nutre por igual de las lecturas humanistas del joven Marx, compartidas por Sartre o Merleau-Ponty, así como del Marx maduro y estructuralista defendido por Althusser. Su mirada al espacio combina una valoración de sus aspectos más poéticos y experienciales con una atención a los mecanismos que lo producen y ha sido bautizada por algunos como *marxismo alegre*. Este apelativo haría alusión a su rechazo a los excesos del estructuralismo, a pesar de que hiciese suyos algunos elementos de esta corriente. Lefebvre estimaba que, en su afán de descomposición de la realidad para su estudio, el estructuralismo se mostraba como la vertiente filosófica del sistema tecnocrático. Siendo así, sus saberes habían sido «elaborados fuera de la práctica social, según preocupaciones abstractas (es decir, ideológicas, bajo cubierta de "pura" teoría y de rigor) se separa, se desmenuza»<sup>21</sup>.

En su lugar, él abogaría por una psicofenomenología de la vida cotidiana en la ciudad con la que hacer frente al problema de la alienación social. Para emprender dicha tarea, decimos, bebió de las energías revolucionarias del Surrealismo y no dudó en rescatar la sospecha heideggeriana al avance de la técnica o incorporar el vitalismo de Nietzsche<sup>22</sup>. Con tal bagaje filosófico Lefebvre confeccionó una visión del espacio tan rica como heterodoxa<sup>23</sup>. Y por supuesto, en aquellos años, ante todo indispensable.

---

<sup>21</sup> Henri LEFEBVRE, *Más allá del estructuralismo* (Ediciones elaleph.com, 2000), 19.

<sup>22</sup> Las raíces de la filosofía del Lefebvre pueden encontrarse en su propio libro Henri LEFEBVRE, *Hegel, Marx, Nietzsche (o el reino de las sombras)* (Madrid: Siglo XXI, 2016). Pero también en Marc J. LÉGER, «Henri Lefebvre and the Moment of the Aesthetic», en *Marxism and the History of Art. From William Morris to the New Left*, ed. Andrew Hemingway (Londres: Pluto Press, 2006), 143-161. Y en Emilio MARTÍNEZ GUTIÉRREZ, «Ciudad, espacio y cotidianidad en el pensamiento de Henri Lefebvre», en *La producción del espacio* (Madrid: Capitan Swing, 2013), 31-53. O Edward SOJA, «The Extraordinary Voyages of Henri Lefebvre», en *Thirdspace. Journeys to Los Angeles and Other Real-and-Imagined Places* (Oxford: Blackwell, 1996), 26-47.

<sup>23</sup> Este calificativo, heterodoxo, no ha sido usado en vano. Recordemos que Lefebvre fue expulsado del Partido Comunista Francés en 1958 al que no retornaría hasta el '78 —era muy crítico, por ejemplo, con el modelo de

Uno de sus alumnos más aventajados, Manuel Castells, aseguraba en 1972 sentir estupor ante la gravedad del error político que suponía haber abandonado el pensamiento urbanístico a «la tecnocracia y las capas dirigentes» que perpetuaban el mito de la contraposición entre campo y ciudad para encubrir una coyuntura mucho más tumultuosa. De Simmel a Spengler la sociología había escrito un relato del espacio a partir de esta relación mítica entre lo rural y lo urbano que ahora empezaba a hacer aguas. La aparición en los sesenta de nuevos problemas y fenómenos como los suburbios o la industrialización masiva del campo, invitaban a revisar tales narrativas para inaugurar un nuevo capítulo en el pensamiento del espacio<sup>24</sup>. Si por esas mismas fechas Louis Althusser acabó reconociendo dos lagunas de gran alcance en los escritos de Marx y Lenin (una teoría sobre el Estado y otra sobre las organizaciones de la lucha de clases)<sup>25</sup>, Lefebvre y sus discípulos clamaron contra otra de las carencias del marxismo. Insistieron en que urgía desplegar una crítica del urbanismo que sacase a la luz la «verdad del espacio», a saber, que es la piedra angular de la expansión de la sociedad industrial y a la vez producto y productor de unas relaciones sociales basadas en la explotación. Debord y Lefebvre no tenían dudas al respecto:

El urbanismo es la conquista del entorno natural y humano por parte de un capitalismo que, al desarrollarse según la lógica de la dominación absoluta puede y debe ahora reconstruir la totalidad del espacio como su *propio decorado*.<sup>26</sup>

¿Qué es una ideología sin un espacio al cual se refiere, un espacio que describe, cuyo vocabulario y relaciones emplea y cuyo código contiene? [...] La lucha de clases puede leerse en el espacio actualmente más que nunca. A decir verdad, solo ella impide la extensión planetaria del espacio abstracto disimulando todas las diferencias.<sup>27</sup>

Observar el espacio no era ni mucho menos acercarse a un trocito de la realidad desligado del todo, sino, más bien, pensar

---

crecimiento rural en China y Rusia y escribió algún texto contra el «materialismo dialéctico» de Stalin—. Sus libros están tiznados de una gran aversión contra una casta de dogmáticos que no había entendido nada ni sobre el espacio ni sobre la vida en el mundo contemporáneo. Consideramos que lo que le ocurrió a Lefebvre también puede ser leído como una comprobación amarga de que el Partido y en general el movimiento comunista se habían negado a asimilar y habían incluso despreciado, el legado de advertencias e investigaciones del arte y el cine sobre la vida cotidiana y la ciudad. Al fin y al cabo eran artistas, ¿qué podrían ellos saber sobre edificación y urbanismo?

<sup>24</sup> Manuel CASTELLS, *La cuestión urbana*, (Madrid: Siglo XXI, 1974), 5.

<sup>25</sup> Louis ALTHUSSER, «Dos o tres palabras (brutales) sobre Marx y Lenin», *L'Espresso*, 1977, <https://www.marxists.org/espanol/althusser/1977/palabras.htm>.

<sup>26</sup> Guy DEBORD, *La sociedad del espectáculo* (Valencia: Pre-Textos, 2015), 169.

<sup>27</sup> LEFEBVRE, *La producción del espacio*. 103 y 113.

ese todo<sup>28</sup>. Se trataba de advertir una serie de cambios que, siguiendo el argumento lefebvriano, habían sido perpetrados por el triunfo de la expansión natural del capital que avanzaba amenazante como una balsa de aceite sobre la Tierra. Su victoria final, decía, se alcanzaría cuando cada hueco quedase cubierto con eso que en su vocabulario se llama «espacio abstracto» al que ni el campo ni los países en desarrollo iban a resistir<sup>29</sup>. El peligro de este «progreso», según el criterio de Lefebvre, radica en que el espacio abstracto no es más que una proyección mental, una *representación* salida de la cabeza de una hueste de planeadores y técnicos fetichistas al servicio del Estado, que subvertía los valores de uso inherentes a lo urbano. Fruto de este proceso la ciudad quedaba reducida a mero objeto de intercambio de capital y su futuro estaba hipotecado a las oscilaciones del mercado del suelo. La experiencia de lo urbano como *vivencia* sensorial-sensual del entorno o como obra (*poiesis*) generadora de prácticas sociales en todas sus *diferencias*, era sistemáticamente negada. A ojos de los dominadores del espacio (guardianes de la especulación a tiempo completo) aquello que no es intrínseco a la lógica del crecimiento económico pasa a ser su enemigo y, por tanto, obstáculo o sobrante que ha de ser incorporado a los procesos de acumulación o eliminado para siempre. No es extraño entonces que Lefebvre diga que de seguir la expansión campando a sus anchas la Historia acaba por vivirse «como nostalgia y la naturaleza como pesar»<sup>30</sup>. Entonces, tampoco se hace raro que Lefebvre plantease el «derecho a la diferencia» en lo urbano como una defensa de lo antropológico, si bien no en los términos de eso que Terry Eagleton llamaría peyorativamente *identity politics*, sino más bien por cuanto la ciudad suscita la necesidad de obrar y de generar aquello que es *diferente al producto*. Otro de los rasgos de este tipo de espacio cuantitativo es que su distribución queda sujeta a la división social del trabajo y con ello, el espacio, además de productor, es también reproductor de las relaciones sociales.

Quizá esta última advertencia, es decir, el hecho de que Lefebvre insista en la pertinencia de adjetivar el espacio por su contenido social, de que empiece a hablar de *espacio social* enfrentado e irreductible a la homogeneidad isotópica del espacio cartesiano, sea su logro teórico más incisivo. Y no solo porque con sus escritos el francés eleva a la altura de verdad

---

<sup>28</sup> Esta idea del «todo», nos remite, claro es, a Hegel y Luckács. Sobre el «luckácsianismo» hegeliano de Lefebvre y los situacionistas véase Martin JAY, *Ojos abatidos. La denigración de la visión en el pensamiento francés del siglo XX* (Madrid: Akal, 2007), 316-317.

<sup>29</sup> Henri LEFEBVRE, *De lo rural a lo urbano* (Barcelona, 1978).

<sup>30</sup> LEFEBVRE, *La producción del espacio*, 109. Este es, en buena medida, el punto de partida de la teoría del pastiche de Jameson y de toda la problemática de lo residual como realidad auténtica del mundo posmoderno.

indiscutible la idea de que cada sociedad produce *su* espacio — que no para todos fue siempre tan evidente—, sino porque seguir las vías que abre tal proposición nos lleva a imaginar otros espacios de vida. Además de explicar las condiciones para la producción del espacio Lefebvre era consciente de la necesidad de contraatacar para generar espacios alternativos, para ocupar y vivir la ciudad de otro modo.

Parecía entonces que en el espacio estaban en juego demasiadas cosas como para no querer fantasear con otra urbanidad distinta. Lefebvre, que como los situacionistas no se apartó nunca de la cuestión de la alienación, consideraba que arrancar esta máscara ideológica que neutralizaba la apropiación y uso del espacio, era el primer paso para producir un tipo nuevo de urbanidad que devolviese a la vida todo lo que la mercancía le había arrancado: lo simbólico, lo inconsciente, la poética, la memoria, la vida cotidiana, el cuerpo, lo transfuncional y, sobre todo, el tiempo:

¡Cambiar la vida! ¡Cambiar la sociedad! Nada significan estos anhelos sin la producción de un espacio apropiado. [...] El espacio económico subordina al tiempo. La primacía de la esfera económica y más aún de la política implica la supremacía del espacio sobre el tiempo. [...] El tiempo apenas deja huellas tras sí; se disimula en el espacio, bajo ruinas que lo ocultan, para ser lo más pronto posible deshecho; después de todo, los *deshechos* contaminan. [...] Si es cierto que el tiempo se aprecia en términos monetarios que se compra y vende como un objeto cualquiera (¡el tiempo es oro!), esto significa que en realidad desaparece como tal; ni siquiera resulta una dimensión del espacio, sino un ilegible galimatías o garabato que un dibujo bien trazado va a *borrar*.<sup>51</sup>

Estas declaraciones son solo algunos botones de muestra de los numerosos escritos del filósofo francés y los miembros de *L'Internationale Situationniste* sobre el robo del tiempo vivido. Permiten situarnos en una posición privilegiada para comprender que el giro espacial en su origen y en sus mejores versiones no era otra cosa que un intento por *historizar* el espacio y el tiempo. Es natural por consiguiente que los autores que recogieron la estela de Lefebvre sean quienes hayan puesto mayor interés por rescatar la Historia y la primacía de la interpretación política cuando en los años ochenta algunos anunciaban el final de la primera y reclamaban la expulsión del mapa filosófico de la segunda —ellas, como el tiempo, no serían más que deshechos del pasado que había que limpiar lo antes posible. Nos referimos, claro está, a los citados Harvey y Jameson y a la atención continuada que han prestado al espacio y el tiempo como *producciones sociales*, reparando especialmente en la esquizofrenia o el trastrueque violento del

---

<sup>51</sup> LEFEBVRE, *La producción del espacio*, 117 y 151. [La cursiva es nuestra].

horizonte espacio-temporal de vida en el mundo hipertecnificado y fluido del neoliberalismo<sup>32</sup>.

David Harvey inició en los años setenta una profunda renovación de la disciplina geográfica —que pasaría a llamarse *radical geography*— rastreando en los textos clásicos del marxismo las pistas para comprender lo que podríamos denominar la «condición urbana» del funcionamiento de la economía<sup>33</sup>. Ahondó en esas contradicciones de las que hablaba Lefebvre y descubrió que nuestro sistema económico maquilla sus grietas y salva sus crisis derribando todas las trabas para colocar el ininterrumpido excedente de capital (y de trabajadores) que genera y que de modo perentorio debe ser reinvertido para no perder su valor (hablamos solo del valor del primero, es obvio). En su camino el capital destruye cíclicamente el espacio existente —ensañándose con las estructuras que constituyen su *capital fijo*— para fundar uno nuevo y nuevamente vendible sobre sus ruinas. También puede desplazarse periódicamente a cualquier otro lugar en busca de la máxima rentabilidad<sup>34</sup>. «La espacio-temporalidad del capitalismo está por consiguiente en fluctuación perpetua»<sup>35</sup>. O como diría Godard de un modo quizá algo más poético pero no menos certero: «el capitalismo es un animal que lo devora todo, el tiempo y el espacio»<sup>36</sup>.

El ejemplo al que con frecuencia recurre Harvey para ilustrar esta violencia con la que el capital se devora a sí mismo es la ciudad de Detroit, ahora desierta pero tiempo atrás gloriosa sede mundial del Fordismo. No es casualidad, pues, que fuese en una fábrica ruinoso de Detroit donde Hal Foster tomase la

---

<sup>32</sup> Hemos tomado el título de una conferencia de Harvey en la Universidad de Nagoya recogido después en un texto que puede encontrarse en línea: David HARVEY, «The Social Production of Space and Time» (Nagoya, 1994), <http://peopleplacespace.org/toc/section-9/>.

<sup>33</sup> Un buen resumen de su trayectoria puede encontrarse en David HARVEY, «Reinventar la geografía», *New Left Review* 5 (2000): 107-126.

<sup>34</sup> Véase David HARVEY, *17 Contradicciones y el fin del capitalismo* (Quito, 2014), 149-165. Y también David Harvey, «Desarrollos geográficos desiguales», en *Espacios de esperanza* (Madrid: Akal, 2012), 35-93. Aunque pueda parecer que el proceso descrito por Harvey no varía un punto con el modelo de producción del espacio presentado por Lefebvre, Harvey sostuvo algunas diferencias con él. La primera de ellas es que contrariamente a lo que pensaba Lefebvre, Harvey cree que la sociedad industrial, su desarrollo y las estructuras que comprende, continúan dominando el urbanismo y no ocurre a la inversa. La segunda diferencia es que Harvey otorga un poder mucho mayor a la circulación del plusvalor, al circuito del capital especulativo en la producción del espacio del que nunca previó el francés. Véase David Harvey, *Urbanismo y desigualdad social* (Madrid: Siglo XXI, 2014), 326-330.

<sup>35</sup> David HARVEY, *El cosmopolitismo y las geografías de la libertad* (Madrid: Akal, 2017), 182.

<sup>36</sup> Cita tomada de su película *Leçons de choses* para la serie *Six fois deux. Sur et sous la communication*, realizada para la televisión junto con su esposa Anne-Marie Miéville en 1976.

decisión de mantener la noción de Posmodernidad para seguir buscando sentido a la extrañeza que le provocaba su presente. Claro que, como él mismo narra, estaba aquellos días bajo los efectos de algunas lecturas de Benjamin, es decir, de alguien que tuvo ojo para destapar la fuerte conjunción de Eros y Tánatos que se esconde tras el desarrollo capitalista<sup>37</sup>. De modo que, si como apuntaba Marx «el capital es trabajo muerto que, a la manera del vampiro, vive solo de chupar el trabajo vivo»<sup>38</sup>, Harvey advierte que esta suerte de vampirismo o impulso mortífero —o por emplear su vocabulario, la tendencia a la «destrucción creativa»— es una dinámica que opera en el espacio (pero también por supuesto, en la estructura de clases, el cuerpo del trabajador, etc.) y señalarla es la antesala de todo análisis de la geopolítica actual y tarea obligada para llevar a buen puerto cualquier proyecto a ella alternativo<sup>39</sup>.

Con lo dicho comprendemos que la reflexión de Harvey y de otros teóricos afines a sus propuestas nos muestra no solo que el espacio está «socialmente construido» —expresión que desde los setenta quedaría para siempre fijada como bandera de guerra de los «estudios radicales»—, sino que la sociedad está espacialmente construida, con lo cual el espacio queda inevitablemente implicado en la Historia<sup>40</sup>. Y quizá una buena manera de leer esa historia sea desplazarse a aquellos paisajes que han soportado mayores vaivenes. Los arrabales periféricos y suburbios de las grandes ciudades europeas son un ejemplo privilegiado: tantas veces creados de la nada e intervenidos para que siguiesen funcionando como núcleos industriales y depósito de trabajadores, pero tantas otras abandonados y dejados a la mano del tiempo.

Por su parte, Fredric Jameson hizo coincidir el diagnóstico de Lefebvre sobre la desintegración de la ciudad moderna con el psicoanálisis y la teoría althusseriana sobre la temporalidad propia que segrega cada «modo de producción». Nos proporcionó con ello una compleja hermenéutica del espacio social posmoderno<sup>41</sup>. En su recorrido nos ha brindado nuevas herramientas para el análisis de cualquier tipo de espacialidad y

---

<sup>37</sup> Hal FOSTER, «¿Y qué pasó con la Posmodernidad?», en *El retorno de lo real. La vanguardia a fines de siglo* (Madrid: Akal, 2001), 209-230 y 211.

<sup>38</sup> Carlos MARX, *El Capital I. Crítica de la economía política* (Méjico D. F.: Fondo de Cultura Económica, 2014), 209.

<sup>39</sup> Hemos analizado la actual trascendencia de su teoría en Sonia ARRIBAS e Irene VALLE CORPAS, «De paseo con David Harvey. Espacio, cuerpo y cotidianidad», *Argumenta philosophica* 2 (2018): 35-47.

<sup>40</sup> MASSEY, «Politics and Space/Time», 70.

<sup>41</sup> En relación a la cuestión del espacio véase Fredric JAMESON, «Las Antinomias de la Postmodernidad», en *Las Semillas del Tiempo* (Madrid: Trotta, 2000), 17-71; Jameson, *La estética geopolítica. Cine y espacio en el sistema mundial*. Y también Fredric JAMESON, «Fear and Loathing in Globalization», *New Left Review* 23 (2003):105-15; Fredric JAMESON, «Is Space Political?», en *Anyplace*, ed. Cynthia Davidson (London: MIT Press, 1995), 192-206.

basta mencionar la utilidad de conceptos tales como «cartografía cognitiva» o su particular visión de la utopía<sup>42</sup>. Del primero de ellos, podemos decir que el teórico americano lo extrajo de la categoría «cartografía cognitiva» del ensayo del geógrafo Kevin Lynch *The Image of the City*, pero la amplió considerablemente al apoyarse en la definición althusseriana y lacaniana de ideología, cumple decir, en la representación de «la relación imaginaria del sujeto con sus condiciones reales de existencia». A juicio de Jameson el mapa cognitivo opera a partir del sistema de registro tripartito teorizado por Lacan (lo imaginario, lo real, y lo simbólico) y conforma una suerte de metáfora del inconsciente político colectivo que supera las restricciones de la lectura de Lynch, para quien la imagen de ciudad parece estar marcada únicamente por aspectos visuales y psicológicos. En relación con la cuestión de la utopía hemos de comentar que Jameson la ha defendido con decisión, porque entiende que constituye un mecanismo siempre crítico de proyección de un deseo social (ya sea en su versión afirmativa o invertida) que sintomatiza un desfase entre el presente dado y la imaginación y con ello trabaja las fantasías y ansiedades sociales y políticas. Ambas categorías son verdaderamente útiles a la hora de estudiar cómo el arte — y más concretamente el cine que siempre ha interesado a Jameson— puede ser el reflejo no ya de un espacio físico sino de su proyección imaginaria.

Incluso, podemos ir un poco más lejos y afirmar que el espacio es un elemento estructural en su filosofía. Cuando el teórico americano habla de lo provechoso que sería «inventar una terminología de la cosificación, de la fragmentación y la monadización, que pueda usarse alternativamente para caracterizar las relaciones sociales en el capitalismo tardío»<sup>43</sup>, podemos observar que dichos términos remiten a procesos aplicables al propio espacio y coinciden con las palabras que sociólogos, filósofos y artistas utilizarán para hablar de su entorno urbano. Esa cosificación, fragmentación y monadización que irán una a una alterando todos los elementos que constituyen al sujeto, son consecuencia de la penosa necesidad del capital de expandirse para que la máquina no se despedace y pueda seguir en marcha<sup>44</sup>. Sintetizando la postura de Jameson, Perry Anderson apuntaba que «la postmodernidad significa [...]

---

<sup>42</sup> Para las referencias a la «cartografía cognitiva» véase Fredric JAMESON, *El Posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado* (Barcelona: Paidós Ibérica, 1991). En relación con su noción de utopía véase Fredric JAMESON, «La política de la utopía», *New Left Review* 25 (2004): 37-54.

<sup>43</sup> Fredric JAMESON, *Documentos de cultura, documentos de barbarie* (Madrid: Visor, 1989), 35.

<sup>44</sup> Sobre la expansión constante del capital véase Fredric JAMESON, *Representar El Capital. Una lectura del tomo 1* (Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2013).

la saturación de cada poro del mundo por el suero del capital»<sup>45</sup>. Los tres poros que Jameson daba por colonizados a finales de siglo son el tiempo, el espacio y el inconsciente, pero otro modo de nombrarlos es hablar de la «experiencia», «la ciudad» y «lo Otro». Estas tres realidades que hasta los sesenta aún podían funcionar como bastiones o *continentes oscuros* e impenetrables, algo así como la huella en forma de «vestigios» del mundo pre-capitalista, por poco tiempo aguantarían como tales resquicios, pues serían rápidamente transformadas y pobladas por la cultura.

Hasta ahora, el camino dibujado por el marxismo en su definición del espacio nos conduce al siguiente paso: quizá la ciudad no es solo un espacio político *in toto* porque concentre una serie de poderes, sino que más bien nos encontramos ante el relato de un espacio histórico que requiere ser interpretado. De esta manera, en los últimos años, Jameson y Harvey *inter alia* han reavivado una interpretación política del espacio como modelo de comprensión crítica. Este modelo acepta que la ciudad es un depósito de imágenes de un inconsciente colectivo, o lo que es similar, que la ciudad misma tiene la estructura de una ficción. Harvey y Jameson, especialmente, eliminaron del pensamiento lefebvriano la cuestión del «aplastamiento» o «reducción» de lo vivido, el deseo o el inconsciente para sustituirla por la noción de «producción» de ese mismo inconsciente, mucho más ajustada al funcionamiento real de la subjetividad. Dicho de un modo algo esquemático: pensar el espacio políticamente presume entender que el espacio —y antes que ninguno el espacio urbano— se encuentra en el plano de la cultura. Producir era siempre producir espacio, decía Lefebvre, pero también producir sentido y representación, fantasías, deseos e imágenes que se entrelazan con el espacio y que gozan de la misma materialidad que cualquier otro objeto. El giro espacial y el cultural nunca estuvieron muy lejos el uno del otro<sup>46</sup>.

La confluencia de ambos se encuentra en la base de la irrupción actual de los estudios sobre el paisaje como un *modo de ver*, un tipo de experiencia estética sometida a convenciones sociales que configura nuestra experiencia del mundo<sup>47</sup>. Denis Cosgrove, que acompañó a Harvey en su reinvenición de la geografía por cauces marxistas, retomando la mejor tradición culturalista marcada por Raymond Williams, afirmaba tajante:

---

<sup>45</sup> Anderson citado en José Manuel ROMERO, *Hacia una hermenéutica dialéctica* (Madrid: Síntesis, 2012), 234.

<sup>46</sup> Fredric JAMESON, «On “Cultural Studies”», *Social Text*, n.º 34 (1993): 17-52.

<sup>47</sup> Acúdase por ejemplo a Joan NOGUÉ, *La construcción social del paisaje* (Madrid: Biblioteca Nueva, 2009), 12. Sobre la «invención» del paisaje como un *modo de ver* hemos acudido a Denis COSGROVE, «Observando la naturaleza: el paisaje y el sentido europeo de la vista», *Boletín de la Asociación de Geógrafos Españoles* 34 (2002): 63-89.

«El paisaje, quiero argumentar, es un concepto ideológico» [*Landscape, I shall argue, is an ideological concept*]<sup>48</sup>. En sus ensayos, Cosgrove se hace varias preguntas de tipo ontológico sobre la noción de paisaje que debemos tener presentes. La tesis principal que vertebra sus estudios no es otra que la respuesta a estas preguntas: ¿cómo es posible, dado ese rico “mundo natural” cuya existencia se remonta a la noche de los tiempos, pensar que el paisaje es un modo de ver surgido en un momento concreto de la Historia? ¿Cuándo empezamos a mirar determinados lugares? ¿Cómo lo hicimos? ¿Por qué? ¿Qué puede esconder un paisaje? Según Cosgrove —y según la corriente a la que él perteneció—, si llegamos al *terzo piano* de esa gran alegoría social que es el paisaje, en última instancia encontraremos unas relaciones de clase concretas: entre los campesinos y los propietarios de la tierra; entre los habitantes y los especuladores de la ciudad; entre los que labran, producen y ocupan el espacio y aquellos que lo poseen<sup>49</sup>. Estar dentro o

---

<sup>48</sup> Denis COSGROVE, *Social Formation and Symbolic Landscape* (Wisconsin: University of Wisconsin Press, 1998), 15.

<sup>49</sup> Desde el siglo XV, en adelante, argumenta Cosgrove, aunque con fluctuaciones geográficas y cronológicas, en Europa tuvo lugar una transformación decisiva en el modo de producción económico y el aprovechamiento de la tierra que supuso la instauración de nuevas relaciones sociales así como el nacimiento de una forma totalmente diferente de enfrentarnos al mundo. Esta transformación que no es otra que el paso del feudalismo al sistema capitalista tuvo su origen en la Italia quattrocentista aunque posteriormente la mercantil Holanda del XVII, la Inglaterra industrial del XVIII y la Francia de la modernidad en el XIX tomaron el relevo como centros hegemónicos. En primer lugar aquellas tierras nobiliarias, autosuficientes y de tamaño relativamente abarcable, dieron paso, a grandes campos de cultivo especializado que irían progresivamente integrándose en una economía nacional y dando a parar a manos privadas. Por otro lado, el control de esta economía se ejerció desde los nacientes centros urbanos propiciando la aparición de una *perspectiva*, de una distancia (física, ideológica, económica etc.). En esta evolución la tierra dejó de ser «sierva» del señor feudal para convertirse en mercancía adquiriendo una doble función hasta entonces desconocida. De un lado la tierra se utilizaba para la producción, esto es, la tierra como lugar del trabajo. A este ámbito pertenecen aquellos que labran, ocupan, viven esa tierra a quienes Cosgrove denomina *insiders*, y para los que eso que otros (los de fuera) llaman paisaje no es más que el lugar de su existencia. Del otro lado de la producción tenemos el consumo (las categorías son las empleadas por Williams en *La ciudad y el campo* aunque aquí las usamos porque consideramos que Cosgrove está haciendo referencia al mismo fenómeno). Con la distancia que ofrece la ciudad, surgió la idea entre las clases pudientes del retiro campestre (a la *villa*, la *manor house* etc.) en busca de paz, recreo o asueto, o dicho de otro modo, apareció el «consumo» de naturaleza no contaminado por la producción y por ende la posibilidad de establecer una relación estética con ella: el paisaje. Claro que Cosgrove no fue el único en esta empresa de relectura del paisaje. En gran medida su teoría es similar a la del borrado de los signos del trabajo en el paisaje inglés del XIX defendida por John Barrell —*The Dark Side of the Landscape: The Rural Poor in English Painting 1730-1840*— en 1983. W.J.T. Mitchell continuó esta línea al conectar la «invención histórica» del paisaje en el siglo XVI —que es, en su opinión, como el dinero, puro *médium* que expresa el valor— con el sueño imperialista de extender el control de las tierras a todo

fuera de un paisaje, observarlo posando una mirada con *perspectiva* sobre él o vivirlo (a veces, penosamente) desde dentro ya nunca jamás serían cuestiones baladíes desde la aparición a mediados de los setenta de toda una tendencia crítica que mira e interpreta políticamente el espacio.

Partiendo de afirmaciones como la de Cosgrove más arriba citada, la mirada paisajística, el paisaje mismo no sería nunca más exclusivamente un lugar físico y real sino que contendría toda una dimensión social que arrastra una no menos «brutal, inmutable, sólida y permanente materialidad»<sup>50</sup>. Este recorrido teórico que desde los sesenta hubo de hacerse para determinar que, como el espacio mismo, tampoco la contemplación paisajística es transparente ni apriorística, reunió a disciplinas muy diversas: desde la historia del arte (por aquellos años se hallaba en pleno proceso de rejuvenecimiento) o la antropología hasta la historia política, la sociología, la ecología, la geografía cultural o la filosofía (sobre todo en sus derivaciones más fenomenológicas). Todas las ramas del conocimiento se emplearon con fruición en el descubrimiento de nuevos paisajes y nuevos usos para el término<sup>51</sup>. No resulta extraño que en una realidad totalmente mediada por lo visual como es la nuestra, la palabra paisaje quedase despojada de cualquier ligazón con lo natural y al caer del otro lado del par Naturaleza/cultura pasase a servir como tropo para indicar la reificación de cualquier fenómeno a través de la mirada y otros gestos que en un principio pudieran antojarse inocentes<sup>52</sup>.

No podemos entrar aquí en los inabarcables vericuetos de la moderna teoría del paisaje, un vocablo que ha llegado a significarlo todo y, como decía Christine Buci-Glucksmann «a invadirlo todo». Agustín Berque, Alain Roger, Raffaele Milani, James Elkins, Rebecca Solnit, Irit Rogoff o Malcom Andrews son hitos muy útiles en esta revolución paisajística, si bien, como Cosgrove, normalmente se han dedicado a las relaciones entre arte y naturaleza. Es por ello que en nuestra investigación nos hemos decantado por las aportaciones de Lefebvre, Harvey o Jameson, mucho más próximos a la realidad urbana. Igualmente, nos serviremos de todos aquellos –sociólogos, historiadores o críticos de la cultura, poco importa– que a la

---

lo ancho y largo del globo: «Imperial Landscape», en *Landscape and Power*, ed. W. J. T. MITCHELL (Chicago: University Of Chicago Press, 2002), 5-34.

<sup>50</sup> Don MITCHELL, «Muerte entre la abundancia: los paisajes como sistemas de reproducción social», en *La construcción social del paisaje*, ed. Joan Nogué (Madrid: Biblioteca Nueva, 2009), 90.

<sup>51</sup> Federico LÓPEZ SILVESTRE, «Pensar la historia del paisaje», en *Paisaje e historia*, ed. Javier Maderuelo (Madrid: Abada, 2009), 9-53.

<sup>52</sup> Por supuesto, que la mirada está íntimamente trabada con el poder era algo que Lacan ya había señalado al completar la lista de Freud de objetos parciales (pecho, heces, falo) con dos elementos adicionales: la voz y la mirada.

manera de Joan Nogué definen el paisaje como el reflejo de una «determinada forma de organizar y experimentar el territorio y se construye socialmente en el marco de unas complejas y cambiantes relaciones de género, de clase, de etnia, de poder, en definitiva. Por eso, las miradas sobre el paisaje son tan diversas y, por ello mismo, a menudo opuestas pero en ningún caso gratuitas»<sup>53</sup>. Mirar y representar un paisaje no es, jamás, algo neutral, pues en él están marcados como huellas una serie de procesos históricos y de luchas sociales y esta lección que se nos ofreció por diversas voces allá por los años sesenta, no debe ser desestimada.

Así pues, para nuestro trabajo es quizá menos interesante constatar que los términos espacio o paisaje hayan sido objeto de esta «promiscuidad semántica» de la que hablaba Javier Maderuelo que sacar provecho de esta circunstancia<sup>54</sup>. De una coyuntura en la que tales términos y enfoques han servido incluso como mecanismo de renovación de la Historia del Arte y en cierta medida igualmente de los estudios de cine, a través de su acercamiento al pensamiento crítico. Podemos argumentar que lo urbano como objeto de estudio en el ámbito de la Historia del Arte y de las imágenes ha ayudado a «recomponer» una disciplina que a partir de los años noventa se ha ido dispersando en mil trozos. El advenimiento de los giros icónico y antropológico (estudios visuales y culturales) durante los noventa resolvió que, ante la disgregación en todas direcciones de la realidad artística, la disciplina debía hacer lo propio y disolverse en distintas parcelas. Pero la ciudad es una realidad social que convoca a todos los saberes y los reúne. Se trata nada menos que el territorio de lo híbrido.

### ***Otras vías y otros espacios: Deleuze y Foucault***

Pero volvamos un poco atrás en el tiempo y situémonos de nuevo en la Francia de los años sesenta y setenta. Porque además de la tradición marxista, hubo otra línea filosófica que también recuperó el espacio y llegó a hacerlo uno de sus ejes primordiales de reflexión e incluso motor de un tipo distinto pensamiento. Esta senda subrayó de nuevo los nudos del espacio con lo político aunque por caminos diferentes y, alguna que otra vez, enfrentados a los autores que hemos nombrado hasta el momento. Sendas que estaban decididamente alejadas de la cuestión ideológica<sup>55</sup>. Hablamos de Foucault y Deleuze quienes

---

<sup>53</sup> Joan NOGUÉ, «Al margen: los pasajes que no vemos», en *Paisaje y territorio*, ed. Javier Maderuelo (Madrid: Abada, 2008), 181-182.

<sup>54</sup> Javier MADERUELO, «Paisaje: un término artístico», en *Paisaje y arte*, ed. Javier Maderuelo (Madrid: Abada, 2007), 11.

<sup>55</sup> «La ideología es el más execrable de los conceptos, oculta todas las máquinas sociales efectivas [...] la naturaleza del contenido, que de ningún modo es económico "en última instancia", puesto que hay tantos signos o expresiones

desarrollan un tipo de simbiosis muy estrecha entre pensamiento y espacio, hasta tal punto que gran parte de los conceptos que fabricaron tienen una raíz espacial (e incluso para el caso de Deleuze algunos han llegado a hablar de una auténtica topografía de la escritura<sup>56</sup>). Quizá por ello, porque como apuntaba Foucault en 1967, «la inquietud actual concierne fundamentalmente al espacio, sin duda mucho más que al tiempo»<sup>57</sup>, el siglo XX fue tan deleuziano. Deleuze puebla su escritura de numerosas figuras geográficas de entre las que podríamos citar las más relevantes: meseta, grieta, pliegue<sup>58</sup>, estrato, caminar nómada o los pares rizoma/raíz y oasis/desierto. Todas ellas parecen extraídas de las propias prácticas creativas de su época y encuentran actualmente un uso asiduo en el ámbito de las artes plásticas, el urbanismo y la arquitectura<sup>59</sup>. En ese mismo sentido, su clasificación de las imágenes del cine —siempre como taxonomía y nunca como historia<sup>60</sup>— desplazó el punto de interés de la filmolingüística o la semiótica a una bergsoniana concepción del cine como acontecimiento o como devenir (y «*le devenir est géographique*») que otorga un lugar privilegiado al estudio de las percepciones y afecciones en tanto que «sensaciones puras» del espacio-tiempo<sup>61</sup>. En su definición de los atributos del espacio en el cine moderno Deleuze comentaba:

Ahora bien, lo que caracteriza a estos espacios es que sus rasgos propios no pueden explicarse de una manera exclusivamente espacial. [...] *Son presentaciones directas del tiempo*. [...] Ya no tenemos un tiempo cronológico que puede ser trastocado por movimientos eventualmente anormales, tenemos

---

directamente económicas como contenidos no económicos.» afirmaban tajantemente Gilles DELEUZE y Félix GUATTARI en *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia* (Valencia: Pre-textos, 2004), 73.

<sup>56</sup> Juan Carlos RODRÍGUEZ, «Literatura y filosofía: Deleuze o la caza de Snark», *La Balsa de la Medusa*, n.º 36 (1995), 53.

<sup>57</sup> Michel FOUCAULT, «Des espaces autres.», *Architecture, Mouvement, Continuité*, n.º 5 (1984): 46-49.

<sup>58</sup> Hay que advertir que ni el término ni el concepto son exclusivos de Deleuze. Más bien este lo toma de Foucault quien lo teoriza como forma de subjetivación o de inclusión del *afuera*. Véase el Gilles DELEUZE, «Los pliegues o el adentro del pensamiento (subjetivación)», en *Foucault* (Barcelona: Paidós, 1987), 125-159.

<sup>59</sup> Para un estudio de la importancia del pensamiento de Deleuze en arquitectura es útil cualquier obra de Solà-Morales, no obstante, podemos concretar, si se prefiere: Ignasi de SOLÀ-MORALES, *Territorios* (Barcelona: Gustavo Gili, 2002), 77-137.

<sup>60</sup> Gilles DELEUZE, *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1* (Barcelona: Paidós Comunicación, 2015), 11.

<sup>61</sup> Así lo indica Robert STAM, *Teorías del cine. Una introducción* (Barcelona: Paidós Ibérica, 2015), 295-300. Y Rancière: «en efecto, con Deleuze ya no se trata simplemente de hacer concordar una historia del arte y una historia general: en sus teorías no hay, propiamente hablando, ni historia del arte ni historia general», sino propiamente una ontología, una metafísica. Jacques RANCIÈRE, *La fábula cinematográfica. Reflexiones sobre la ficción en el cine* (Barcelona: Paidós Ibérica, 2005), 131.

un tiempo crónico, *no cronológico*, que produce movimientos necesariamente «anormales», esencialmente «falsos». [...] La línea recta como fuerza del tiempo es también la línea que se bifurca y no cesa de bifurcarse, pasando por «presentes imposibles», volviendo sobre «pasados no necesariamente verdaderos».<sup>62</sup>

Entonces, el espacio, parece darnos a entender Deleuze, ¿no se presentaba menos como una categoría en sí misma que como un útil con el que *ver* el tiempo, un tiempo, que por otro lado, parecía no seguir unos cauces cronológicos lineales, un tiempo que se estaba bifurcando entre el pasado y el presente como en aquel cuento de Borges? La concepción de la espacio-temporalidad en los escritos de Deleuze es muy compleja y de ahí el enorme interés que revisten sus estudios sobre el arte en cualquiera de sus medios. Nuestro acercamiento no es ni filológico ni estrictamente filosófico, con lo que lo importante para nosotros no es dilucidar si comprendió o no el tiempo únicamente en su forma «espacializada», ni tan siquiera discernir con certeza en qué grado fue o dejó de ser junto con Foucault el paladín de lo que Westphal llama «el contra-ataque de la geografía a la historia»<sup>63</sup>. Lo significativo para nosotros, y por ello con frecuencia acudiremos a sus obras, es que supo reconocer, al menos para las imágenes del cine que examina, que en los años sesenta se había roto la linealidad del tiempo abriéndose a temporalidades múltiples. Y a duras penas era posible dar cuenta de esta quiebra temporal acudiendo a un espacio excesivamente connotado o cerrado —esto es, que no pudiese bifurcarse—. Contrariamente la representación de tal desorden pedía una huida hacia lo que el filósofo llamaba «espacios cualesquiera». Estos lugares nacidos del mundo demolido de la posguerra y de las siguientes ruinas modernas de la expansión, eran espacios vacíos y desdiferenciados que habían perdido cualquier carácter homogéneo. Terrenos de aventura ricos en potencialidades o singularidades que manifestaban «los afectos modernos del miedo, despreocupación, pero también de frescura, velocidad extrema y espera interminable»<sup>64</sup>. Pareciera como si en busca de esas potencias uno arribase siempre allí donde se amontonaban desechos como el tiempo. Comoquiera que sea y aunque alguno se lo tomase de un modo distinto, a fin de cuentas, Deleuze bien puede que estuviera apuntando al mismo fenómeno de mutación de la experiencia sobre el que los situacionistas habían dado la voz de alarma.

Michel Foucault no estuvo menos interesado en el espacio y en sus posibles aperturas. A partir de 1972, coincidiendo con su participación con el *Groupe d'Information sur les Prisons*

---

<sup>62</sup> Gilles DELEUZE, *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2* (Barcelona: Paidós, 2015), 175-176 y 177. [La cursiva es nuestra]

<sup>63</sup> WESTPHAL, *La géocritique. Réel, Fiction, Espace*, 43.

<sup>64</sup> DELEUZE, *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*, 160 y 175.

(GIP) y su ingreso en la cátedra del Collège de France, Foucault emprende un profundo estudio de las instituciones en las sociedades disciplinarias, posteriormente sociedades de control, y los espacios de la biopolítica<sup>65</sup>. Tomemos algunas muestras, algo extendidas, de entre las numerosas ocasiones en las que se pronunció al respecto:

Habría que escribir toda una historia de los espacios que sería al mismo tiempo una historia de los poderes, desde las grandes estrategias de la geopolítica hasta las pequeñas tácticas del hábitat.<sup>66</sup>

Me han reprochado bastante estas obsesiones espaciales y, en efecto, me han obsesionado. Pero, a través de ellas, creo haber descubierto lo que en el fondo buscaba, las relaciones que pueden existir entre poder y saber. [...]Será necesario hacer una crítica de esta descalificación del espacio que reina desde hace varias generaciones. ¿Comenzó con Bergson o con anterioridad? El espacio es lo que estaba muerto, fijado, lo no dialéctico, lo inmóvil. Por el contrario, el tiempo era rico, fecundo, vivo, dialéctico. La utilización de términos espaciales tiene un cierto aire de antihistoria *para todos aquellos que confunden la historia con las viejas formas de la evolución*, de la continuidad viviente, del desarrollo orgánico, del progreso o del proyecto de la existencia. Desde el momento en que se hablaba en términos de espacio se estaba contra el tiempo.<sup>67</sup>

Este libro trata del espacio, del lenguaje y de la muerte; trata de la mirada.<sup>68</sup>

Podría decirse lo siguiente, a primera vista y de manera un tanto esquemática: la soberanía se ejerce en los límites de un territorio, la disciplina se ejerce sobre el *cuero* de los individuos y la seguridad, para terminar, se ejerce sobre el conjunto de una población.<sup>69</sup>

El recurso a la espacialización para hablar del poder fue, en efecto, una de sus obsesiones. En este sentido, uno de sus conceptos más conocidos es el de «heterotopía». Podemos decir que si en un principio Foucault buscó en la heterotopía una forma de «minar secretamente el lenguaje»<sup>70</sup>, más adelante vuelve sobre el mismo término para dotarlo de cierta materialidad al ligarlo a espacios concretos, lugares particulares

---

<sup>65</sup> Sobre la importancia del espacio en Foucault véase Francisco Javier TRADO y Martín MORA, «El espacio y el poder: Michel Foucault y la crítica de la Historia», *Espiral. Estudios sobre Estado y Sociedad* IX, n.º 25 (2002): 11-36.

<sup>66</sup> Michel FOUCAULT, «L'oeil du pouvoir», en *Dits Ecrits Tome III* (París: Gallimard, 1977), 192.

<sup>67</sup> Michel FOUCAULT, *Microfísica del poder* (Madrid: Edissa, 1980), 116-118. [La cursiva es nuestra.]

<sup>68</sup> Michel FOUCAULT, *El nacimiento de la clínica: una arqueología de la mirada médica* (Madrid: Siglo XXI, 2001), 1.

<sup>69</sup> Michel FOUCAULT, *Seguridad, territorio, población* (Madrid: Akal, 2008), 23. [La cursiva es nuestra.]

<sup>70</sup> Michel FOUCAULT, *Las palabras y las cosas* (Buenos Aires: Siglo XXI, 1968), 3.

y prácticas reales<sup>71</sup>. En su célebre conferencia de 1967, como buen estructuralista, Foucault otorgaba a este tipo de espacios el estatuto de *función*: la de ordenar el mundo social de un modo distinto. La heterotopía no era ninguna promesa de felicidad ni desvío en el tiempo, sino la existencia de un espacio alternativo —*un espace autre*—, una «gran reserva de imaginación» localizada en un *aquí y ahora* y nunca en ese no-tiempo mitológico y venidero del progreso que auguraban todos los teleólogos. Además, en su radical diferencia, la mera existencia de las heterotopías socava la sintaxis de los espacios ordinarios que habitamos cada día y que a juicio de Foucault, están colmados de oposiciones: «entre el espacio privado y el espacio público, entre el espacio de la familia y el espacio social, entre el espacio cultural y el espacio útil, entre el espacio del ocio y el espacio del trabajo».

Al igual que al colocarnos frente a un espejo o subirnos a las tablas de un teatro, estamos y no estamos a la vez reales e irreales en la superficie del cristal y en la *escena*, las heterotopías cortan el orden normal del tiempo produciendo un afuera que opera como lugar donde es posible lo uno y lo contrario tal y como ocurre en la fiesta, el carnaval o la mascarada. Las heterotopías entonces, se caracterizan por su ambigüedad: en ellas, como en todo opera la lógica del poder y la exclusión. En consecuencia, a pesar de ser capaces de practicar una ruptura sobre el orden normativo que lo denuncia como ilusorio, las heterotopías también hacen las veces de lugares de desviación donde se recluyen aquellos individuos cuyo comportamiento escapa a la norma exigida —geriátricos, prisiones, márgenes de toda laya—. Pues de lo que se trataba para Foucault no era de reconocer la estructura (socialmente) productiva del espacio —y cómo quedaría ésta sellada y dispuesta para su lectura— sino de denunciar como construido el *discurso* del urbanismo humanista de la Modernidad. Un discurso a todas luces utópico moldeado para hacernos tomar el espacio por una página en blanco que ninguna traza de alteridad debía ensuciar. Las cosas no eran tan sencillas y Foucault no se cansó de repetir que el espacio no era neutro ni vacío, sino que estaba cuadrículado, recortado y ordenado siguiendo un sentido y unas prácticas y no otras. Insistió también en numerosas ocasiones en que por el espacio discurrían una serie de tácticas y estrategias de poder y que cada espacio decreta normas sobre qué tipo específico de sujetos y cuerpos acepta.

Con todo y aunque fructíferas y enormemente influyentes en el terreno artístico a partir sobre todo de la explosión

---

<sup>71</sup> Harvey indica ese paso en Foucault del lenguaje al espacio en: David HARVEY, *Espacios de esperanza* (Madrid: Akal, 2015), 212. También lo hace Daniel DEFERT, «Foucault, Space, and the Architects», en *Politics/Poetics: Documenta X-the book* (Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz, 1997), 274-283.

contracultural del 68, las ideas de Foucault acerca del espacio presentan algunas carencias y han sido recientemente rebatidas desde varios frentes. De sus escritos se podría deducir, como ha hecho Harvey, que Foucault acaba siempre aceptando el punto de vista kantiano y cartesiano que divide el espacio y el tiempo y por tanto cae con frecuencia en una visión demasiado simple, demasiado anclada en la relación espacio/lenguaje, de los fenómenos espaciales<sup>72</sup>. Harvey sigue convencido de la necesidad de trabajar sobre el problema de la *producción del espacio* y menos en la indagación de unos espacios de evasión. Es por ello que el británico ha lamentado el abuso de la noción de «heterotopía» foucaultiana —como también hace con las imágenes de Deleuze (el pliegue, la isla desierta etcétera)—, pues según su criterio, rara vez es concreta y cuando es utilizada en su oposición a la idea de Utopía corre el riesgo de ser fácilmente utilizada por el poder en una vuelta de tuerca:

Citado por sus acólitos como una joya oculta de su extensa obra, el ensayo sobre la heterotopía se ha convertido en un medio (especialmente dentro de la posmodernidad) con el que se podía revivir y al mismo tiempo desbaratar el problema de la Utopía. Foucault recurrió a la heterotopía para escapar del «no lugar» que representaba una Utopía «localizada». [...] Esta idea desafía directamente las prácticas de planificación urbana racionales tal como se entendían en la década de 1960, a la vez que el utopismo tan arraigado en el movimiento de 1968. [...] La perspectiva resulta atractiva. [...] Nos posibilita considerar las múltiples formas de comportamiento transgresor (normalizado habitualmente como «anormal») en los espacios urbanos como algo importante y productivo. [...] Pero Foucault da por sentado que los espacios heterotópicos están en cierto modo fuera del orden social dominante. [...] Se asume que cuanto ocurre en ellos, sea lo que fuere es subversivo y tienen una enorme importancia política. [...] Lefebvre en cambio, elabora un punto de vista alternativo sobre la heterotopía. En *La revolución urbana*, publicada en 1968, [...] interpreta las heterotopías como espacios de diferencia, de anomia y transformación en potencia, pero las inserta en una concepción dialéctica de la urbanización. [...] Foucault, atrapado sin remedio en los espacios absolutos de su kantismo, fantasea con una escapista visión relacional de la libertad para explorar la diferencia y la alteridad ilimitadas que se alzan tras los muros de la prisión o en el barco pirata. Deleuze, liberado de la historicidad kantiana por medio de la figura personalidad esquizoide y de los espacios absolutos por la leibniziana idea relacional del pliegue, basa no obstante sus reflexiones filosóficas más importantes respecto de la desterritorialización y la reterritorialización (que pueden entenderse como procesos de formación de lugares) en la metáfora aislada y absolutista de la isla desierta. Nadie, por lo visto, es capaz de ocupar un solo punto en la matriz de espacio-temporalidades.<sup>73</sup>

---

<sup>72</sup> Véase HARVEY, *El cosmopolitismo y las geografías de la libertad*, 182-190.

<sup>73</sup> *Ibidem*, 185-187.

Tendremos ocasión de apreciar cómo, desde qué perspectiva y con qué límites los artistas y cineastas respondieron a la asfixia de la planificación urbana funcionalista y a su normatividad dejándose llevar por estas ansias de crear espacios de libertad, autosuficientes y heterotópicos, muy en la línea marcada por Foucault y Deleuze. Advertiremos por ahora que este impulso o esta necesidad no siempre supusieron el abandono de la imbricación espacio-tiempo como una relacionalidad indivisible ni del deseo utópico por revolver el mundo (es, lo anunciamos ya, el caso de Godard que siempre miró la ciudad como un nudo de espacios y tiempos cambiantes cuya lógica productiva era necesario revolucionar). Pero, por ahora, digamos que ciertamente como apunta Harvey, es posible pensar que mientras Foucault parecía estar operando siempre con el par fuera/dentro, Lefebvre avanza en términos más históricos como los de expansión/resistencia. Lefebvre dio a este concepto de heterotopía una carga de alteridad similar a la que Foucault celebra para sus *espaces autres*. Sin embargo, para Lefebvre la heterotopía no es lo contrario de la utopía ni tampoco rompe el orden temporal sino que es, simplemente, un medio que aún conserva sus diferencias, «sea como resistencias, sea como exterioridades (lo lateral, lo heterotópico, lo heterológico)»<sup>74</sup>.

Al parecer de Juan Carlos Rodríguez, todo esto se debe a que en Foucault la noción de espacio, así como la del lenguaje, deben comprenderse siempre dentro de la relación sujeto/sistema, interior/exterior o exclusión/inclusión de suerte que el espacio y el lenguaje serían esas estructuras (el mundo como texto o la realidad como un conjunto de instituciones y espacios) de las que el sujeto entra o sale. El espacio no sería producto de unas relaciones de producción concretas, ni podría ser dominado/apropiado (como lo estudia Lefebvre) y menos aún estaría conformado por una ideología. El espacio para Foucault *está dado ya* y simplemente es *amoldado* por unos discursos, prácticas y tecnologías determinadas. En sus escritos el espacio y el lenguaje parecieran formas autónomas que cambian con el tiempo. Rodríguez precisa el trasfondo filosófico de tales nociones:

El *espacio* y la *mirada* son de Merleau Ponty; el *espacio* y la *muerte* son de Heidegger, pero ¿de quién es el *lenguaje*? Por supuesto ahí hay algo también de reescritura de Heidegger, pero sobre todo del *panligüisticismo* de la época (es el descubrimiento de Saussure, de los Formalistas rusos, de R. Jakobson y de todo el lingüisticismo analítico/formal «vienés-berlinés» trasplantado al mundo angloamericano)». <sup>75</sup>

---

<sup>74</sup> LEFEBVRE, *La producción del espacio*, 405.

<sup>75</sup> Juan Carlos RODRÍGUEZ, *De qué hablamos cuando hablamos de marxismo* (Madrid: Akal, 2013), 321-343.

Por su parte Jameson insinúa algo parecido al sugerir que Foucault practica una retórica de lo político tajantemente diferenciada de las estructuras económicas por lo que su Historia «se convierte en una simple *forma* de la mente entre muchas otras formas igualmente privilegiadas»<sup>76</sup>. En aquellos años ochenta, feministas como Silvia Federici, iniciaron una crítica a la teoría foucaultiana aduciendo algo similar en relación con el cuerpo, a saber, que en el filósofo francés el «cuerpo» es otra vez una suerte de entidad moldeable pero nunca fabricada por una determinada estructura económica y/o división (sexual) del trabajo: «El carácter casi defensivo de la teoría de Foucault sobre el cuerpo se ve acentuado por el hecho de que considera al cuerpo como algo constituido puramente por prácticas discursivas y de que está más interesado en describir cómo se despliega el poder que en identificar su fuente»<sup>77</sup>.

Más allá de las muchas críticas que se le han hecho a su modelo espacial, lo que interesa ahora señalar es que este movimiento hacia el espacio servía a Foucault para dar una serie de pasos de gran importancia en los años sesenta: primero le ayudará a comprender las tecnologías de poder y sentar las bases para una ciencia biopolítica como estudio de un «gobierno de la población», así como para desarrollar un pensamiento sobre las técnicas de control del cuerpo. Pero además y en la misma medida, el «giro estructural/espacial» resultaba un dispositivo ideal para desacreditar la historia en tanto que el gran relato de una carrera hacia delante, o como él decía, para empezar a hacer caso omiso a «todos aquellos que confunden la historia con las viejas formas de la evolución».

### ***Espacio e Historia o el derrumbe de los esencialismos***

Retengamos ahora y comentemos aunque sea de modo un poco general estas dos últimas problemáticas: la historia, la desaparición de la utopía y el cuerpo. Es cierto que hasta ahora, más que de Historia hemos hablado de tiempo (aunque qué duda cabe, quien habla del tiempo está reflexionando sobre la Historia) y de cómo para algunos se paró (porque el tiempo se había convertido en mercancía) y para otros no hacía más que bifurcarse. En tal caso y a colación del segundo fragmento citado de Foucault cabe entonces preguntarse ¿qué le había pasado a la historia para que algunos considerasen que se la había relegado a un plano secundario al espacio? Sencillamente que si no podía permitirse que el saber sobre el espacio fuera regalado a los

---

<sup>76</sup> Véase Fredric JAMESON, *La cárcel del lenguaje. Perspectiva crítica del estructuralismo y del formalismo ruso* (Barcelona: Ariel, 1980), 191-193. [La cursiva es nuestra].

<sup>77</sup> Silvia FEDERICI, *El Calibán y la bruja. Mujeres, cuerpo y acumulación primitiva* (Madrid: Traficantes de Sueños, 2004), 29.

científicos y los tecnócratas pues acabamos de ver cómo el espacio era un campo de pugna social, tampoco parecía pertinente que el saber o el relato sobre la Historia se entregase a los teléologos y demás evangelistas escatológicos. Para lo que a esta introducción interesa, digamos por ahora, que desde los años sesenta en adelante el pensamiento crítico hubo de hacer frente al hecho de que la Historia no seguía los pasos previstos. O peor aún, esa Historia como manual de instrucciones podía haber quedado plenamente clausurada sin haber dado los frutos esperados. En el hueco que dejó surgió un tipo distinto de pensamiento y creación.

Foucault no sería ni el primero ni mucho menos el único en desentrañar lo estéril de esta historia sin historia, o del no menos árido tiempo sin tiempo de la economía del que amargamente se quejaban y se quejarían los psicogeógrafos. Sin duda alguna Althusser fue quien más lejos llegó en esta empresa antihegeliana y antiteleológica<sup>78</sup>. Pero lo sustancial para nosotros, es que desde mediados de los cincuenta, y como no podía ser de otro modo dada esta coyuntura de crisis, surge un pensamiento en constante revuelta consigo mismo, un pensamiento *a contrapelo*, sin futuro y sin utopía —o que modifica rotundamente el significado tradicional de la misma—. A veces sombrío y descreído, en otras ocasiones dispuesto a explorar las alternativas y posibilidades de ese terreno vacío que había aparecido.

La primera de las vías se corresponde con una izquierda dispuesta a lamerse las heridas y pasar el duelo de su propio fracaso. Este marxismo se cuidará de mirar hacia delante y preferirá interrogarse sobre qué posible provecho extraer del perpetuo «desencanto del mundo» y del horror que tiene ante sus ojos, entre sus propias filas y en su recuerdo. Como ocurre en *La Rabbia (La rabia, 1962)*[2] de Pier Paolo Pasolini y como sucederá en tantas otras películas de esta década que se sirven del montaje de documentos históricos, las imágenes del sufrimiento del pueblo golpeado tantas veces en las guerras fratricidas del capital (I y IIGM) se amontonan en el imaginario de estos autores, con aquellas otras imágenes de la invasión militar soviética que liquidó la revolución húngara en pocas horas dando a conocer tan solo la punta del iceberg del Termidor estalinista. Solo hay que recordar las brutales palabras de Marguerite Duras tras el asesinato de Imre Nagy dirigidas a los «asesinos de Budapest», el 14 de Julio de 1958:



[2]

---

<sup>78</sup> José Luis Moreno Pestaña comenta la ceguera «estratégica» de Foucault al no reconocer la trayectoria de sus antiguos maestros, Althusser y Merleau-Ponty, en esta elaborada reprobación teórica al historicismo. Véase José Luis MORENO PESTAÑA, «Gubernamentalidad, biopolítica, neoliberalismo: Foucault en situación», en *Hacer vivir, dejar morir*, ed. Sonia ARRIBAS, Germán Cano, y Javier Ugarte (CSIC, 2010), 92-93.

Ya no queda nada de vuestra singularidad. La gota de sangre que ha hecho desbordar el interés, acabáis de verterla. [...] Vais a morir por haber extendido demasiado la muerte. [...] Hace mucho que hemos resucitado de vuestras cenizas. [...] *No sois más que los portavoces de vuestra propia historia, a partir de ahora, breve y fúnebre.* Vuestros caminos son impenetrables. *Vuestra historia se encierra en sí misma.* Miraos los unos a los otros. Jugáis a estar vivos, pero vuestra agonía ha empezado. [...] Queda el derecho a despreciaros en la misma medida, y a vomitar sobre lo que llamaremos, ¿os sorprende?, vuestro recuerdo.<sup>79</sup>

Desde 1956 en adelante la Historia se había partido, se había salido del círculo, ya no tenía un único portavoz y no iba hacia delante. Los cambios en el presente eran tan profundos y desmentían tantas conjeturas que la filosofía política, y especialmente el marxismo, se vio llamada a elaborar una autocrítica y sintió la necesidad perentoria de generar un tipo de pensamiento apegado al presente y en perpetua tensión con él (y, desde luego, también con los custodios de la Historia oficial y de sus escrituras sagradas, atrincherados en los distintos partidos comunistas nacionales)<sup>80</sup>. Este modo de reflexionar no debía dejarse arrastrar por profecías sino tratar de volver a conectar la vida a la realidad con todas sus consecuencias y hacer memoria para dilucidar qué había podido ocurrir y usarla si llegaba la hora de construir ese nuevo tiempo.

«Mis películas —afirmaba Godard— se inscriben en una corriente de la izquierda europea que va de derrota en derrota, en una hermosa corriente romántica [...] En cierta manera, el cine ha sido siempre una operación de duelo y de reconquista de la vida»<sup>81</sup>. Lejos por tanto, de cualquier nostalgia inútil, se trataría más bien de lo que T. J. Clark denomina una «concepción trágica de la vida», de la que participarían pensadores clave de la Italia de Carlo Levi o Pasolini (y más recientemente Giorgio Agamben) a los que bien pudiéramos añadir a los franceses Guy Debord, Louis Althusser, el cineasta Chris Marker y que a su manera volverían sobre Marx, Antonio Gramsci y Walter Benjamin<sup>82</sup>. Esta izquierda, como decía el

---

<sup>79</sup> Marguerite DURAS, *Outside* (Barcelona: Plaza y Janés, 1986), 76-77. [La cursiva es nuestra].

<sup>80</sup> Sobre el derrotismo del marxismo de posguerra y la relación de los intelectuales con unos partidos comunistas que actuaban bajo la égida del PCUS véase el clásico Perry ANDERSON, *Consideraciones sobre el marxismo occidental* (Madrid: Siglo XXI, 2012), 56-58.

<sup>81</sup> Jean-Luc Godard. *Pensar entre imágenes. Conversaciones, entrevistas, presentaciones y otros fragmentos*, ed. Núria Aidelman y Gonzalo De Lucas (Barcelona: Intermedio, 2010), 335 y 336.

<sup>82</sup> T. J. CLARK, «Para una izquierda sin futuro», *New Lef Review*, n.º 74 (2012): 47-67. Enzo Traverso, por su parte, sugiere la necesidad de superar el inmovilismo del momento «memorial» luego de 1989 precisamente historizando el sentimiento de derrota que ha acompañado a la izquierda durante más de un siglo. Enzo TRAVERSO, *Mélancolie de gauche. La force*

propio Pasolini, que se encuentra entre «la incapacidad total de vivir el futuro y la de no poder crear nada sin relación con nuestro pasado»<sup>83</sup>, afirmará siempre la necesidad de pensar (política y poéticamente) a partir de rupturas y yuxtaposiciones, idas y venidas y aleatoriedades, al considerar que aunque dolorosos, *patéticos* sin duda, estos cortes son por un lado los engranajes reales que mueven la historia, y por otro, las únicas garantías con las que contamos para volver a vivir y hacer frente al tiempo.

Si la historia podía moverse con divisiones e interrupciones, a trompicones y golpes, quizá el tiempo histórico también había que refundarlo y no solo esperar pacientemente a que pasase. Urgía en todo caso aceptar que su propio devenir era del todo impuro y que por la misma razón primaba generar otra historicidad que respetase tales impurezas. Por ello como apunta Georges Didi-Huberman sobre el sentido de la Historia en Bertolt Brecht (cuyas teorías tendrán un impacto decisivo en la larga ola del cine moderno y para toda esta vertiente de pensamiento), los artistas más comprometidos con la denuncia de la ortodoxia moderna y marxista se lanzarán a «inventar ritmos, *escribir* por cortes y por remontajes constantes; pero también *ver* la historia desarrollarse de otra manera que como una crónica factual portadora de sentido, sino es de un *telos*»<sup>84</sup>. Esto es, a partir del montaje y otras técnicas del cine, los artistas más relevantes se emplearán en volver compleja nuestra aprehensión de la historia y del tiempo cotidiano rechazando los esquemas simples y las líneas puras<sup>85</sup>. Veremos cómo, igualmente, la idea de verdad sufre en este sentido un proceso similar de puesta en crítica. La verdad (la verdad del espacio o de la política, la verdad de la historia, cualquier verdad) no está dada, desnuda, en las cosas esperando a ser recogida. También deberá ser *construida*, «rescatada» y rehecha con los fragmentos de la experiencia.

Nuevamente como ocurría con el espacio, más allá de esta tradición materialista renovada o no, precisamente Deleuze, situado en la otra punta del hilo, nos puede servir para indicar que los años sesenta son también el germen de otra lectura de la Historia no tan trágica aunque sí combativa que se sacude de encima muchos de estos dilemas. Lo hace al comprender que son propios de una visión aún rígida, hegemónica y binaria tanto del sujeto y la composición del clase como del escenario en el que

---

*d'une tradition cachée (XIXe-XXIe siècle)*. (París: Éditions la découverte, 2016).

<sup>83</sup> Tomado de Jean DUFFLOT, *Conversaciones con Pier Paolo Pasolini* (Barcelona: Anagrama, 1971), 61.

<sup>84</sup> Georges DIDI-HUBERMAN, *Cuando las imágenes toman posición. El ojo de la historia, I* (Madrid: Antonio Machado Libros, 2007), 175.

<sup>85</sup> Georges DIDI-HUBERMAN, *Imágenes pese a todo. Memoria visual del Holocausto*. (Barcelona: Paidós, 2011), 180.

vive ese sujeto y se desarrolla esa Historia, esto es, del mapamundi. También en este momento comienza a aparecer un acercamiento a la modernidad que celebra el derrumbe de sus esencialismos, aplaude la caída del imperio de lo único y sintiéndose liberado se lanza a rastrear el nuevo paisaje plural y múltiple que aparece ante sus ojos. Sus mejores frutos tienen que ver, sin duda con la aparición un poco más adelante de los estudios poscoloniales, pero también con una apertura hacia lo heterogéneo para comprender la propia cultura occidental. Tal apertura teórica, a juicio de Jameson, pudo desencadenarse tanto por la vía de la indagación en la desaparición de los grandes relatos —y, quizá, buenos ejemplos sean el feminismo o el esquizoanálisis de Deleuze-Guattari, que se benefician de la muerte del padre y la desaparición del relato familiarista del psicoanálisis— como por la insistencia en la semiautonomía de los distintos niveles que implica la aceptación de la pluralidad de tiempos, espacios, culturas y estratos sociales en el seno mismo del sistema capitalista<sup>86</sup>. Nada alejados de estas cuestiones, estarían los teóricos propiamente poscoloniales que negociarían con todo este bagaje teórico para articular nuevas vías, terceros espacios que no cayesen nunca en la creación de un nuevo universal esencialista (Bhabha, Spivak, Mignolo, etc.). Sirvan a modo de resumen estas palabras de Bhabha: «Más allá del blanco, más allá de la modernidad, más allá de las nociones de clase y género, más allá de las narrativas de origen nos encontramos con la articulación de las diferencias, con los espacios intermedios»<sup>87</sup>. Cada una de estas vertientes produjo una variante propia de pensamiento espacio-temporal.

### ***Espacio y cultura: luchar en dos frentes***

En cualquier caso y por cualquiera de las vías, podemos recapitular anotando que si algo quedaba patente a partir de los sesenta es que todas las categorías estaban en apuros y la filosofía se había propuesto pegarse lo más intensamente a la realidad cotidiana, prosaica, contingente, a la experiencia social contemporánea, a la historia presente, para documentarla y tratar de esculpirla de otro modo. El arte y el pensamiento fueron deslizándose paulatinamente hacia los espacios de trabajo y producción o de exclusión, para ubicarse lo más cerca

---

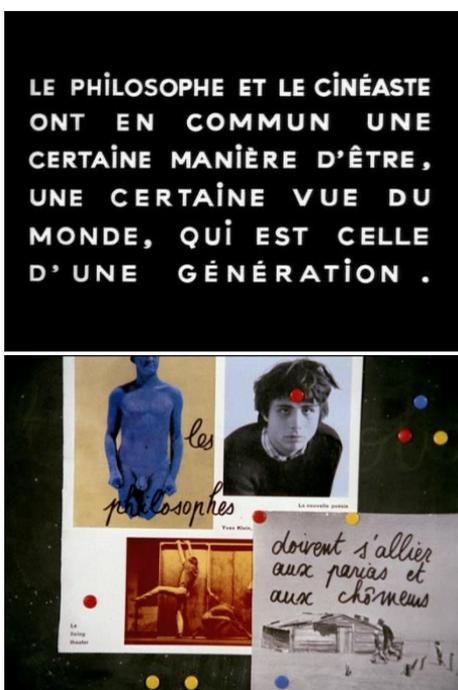
<sup>86</sup> Fredric JAMESON, «Periodizing the 60s», *Social Text*, n.º 9 (1984): 178-209.

<sup>87</sup> Tomado de Anna María GUASCH, *El arte en la era de lo global. 1989-2015*. (Madrid: Alianza Forma, 2016), 68. La bibliografía sobre estos terceros espacios y tiempos fuera de y/o en alternancia a la Modernidad es inmensa. Véase a modo de introducción al tema: Keith MOXEY, «La modernité est-elle multiple?», en *Le temps visuel - L'image dans l'histoire* (Paris: Les presses du réel, 2016), 7-41. Y Anna María GUASCH, *El arte en la era de lo global. 1989-2015* (Madrid: Alianza Forma, 2016), 63-71.

posible de las discusiones de la comunidad<sup>88</sup>. Con esta aguda toma de partido por el espacio dejaron claro que ni éste ni el tiempo, ni ninguna otra coordenada vital que configura al sujeto, ni tanto menos las prácticas culturales que dan cuenta de ellas, eran parcelas separadas, específicas y proscritas a lucha política. Se habían abierto «dos frentes» en los que maniobrar: ya no solo había que combatir en el coto privado de «la política» con sus reglas propias y sus instituciones representativas, sino que «la política» era sobre todo las maneras de vivir la espacio-temporalidad, la cultura, las ficciones con las que narramos el mundo, las subjetividades, los modos de usar las imágenes, la ideología, en definitiva. Al acabar la década, en una de las paredes de ese París tomado por estudiantes y obreros se podía leer: «La gente que habla de la revolución y la lucha de clases sin referirse explícitamente a la vida cotidiana, sin comprender lo que es subversivo del amor y positivo a la hora de rechazar las ataduras, tiene cadáveres en la boca»<sup>89</sup>.

En los años sesenta había aparecido un nuevo frente: la realidad diaria. Pensadores y artistas se vieron llamados a filas. La propia evolución de la sociedad de consumo con sus *ideas, deseos, imágenes y modos de vida*, como productos estrella, hizo más visible que nunca que en realidad estos dos *focos* de lucha eran el mismo. Para no acabar muerto o con la boca llena de cadáveres parecía que el arte, que todo, seguía ahora un mandato de no separación entre lo filosófico y lo no filosófico, lo alto y lo bajo, lo espiritual y lo material, lo práctico y lo teórico, etc. Veremos cómo desde el existencialismo al estructuralismo marxista pasando por la semiótica o la sociología, el cine moderno tuvo una relación especial con el pensamiento así como con las nuevas olas literarias y poéticas de la década<sup>90</sup>. Podemos expresarlo tomando prestadas unas citas de Godard: «el filósofo y el cineasta tienen en común una cierta manera de ser, una cierta mirada al mundo, que es la de una generación» [3]. Puede que porque esa generación de cineastas e intelectuales había decretado, como dijera en otra ocasión, que «los filósofos tienen que aliarse con los parias y los parados» [4].

En efecto, el cineasta suizo-parisino siempre entendió que el cine era un arte puramente práctico, un arte para pensar la vida cotidiana y nuestra presencia en el mundo, un arte hecho de «formas que caminan hacia la palabra, es decir, formas que piensan». Godard interpretó esta orden como una exigencia a mezclarlo todo («*mêler les choses*»), a hacer crítica, cine y



[3] *Masculin/féminin* (*Masculino, femenino*), Jean-Luc Godard, 1966. [4] *Le Gai savoir* (*La gaja ciencia*), 1969.

<sup>88</sup> Este movimiento del arte hacia la periferia social es analizado en Nicolas BOURRIAUD, *La exforma* (Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2015).

<sup>89</sup> Tomado de Greil MARCUS, *Rastros de carmín. Una historia secreta del siglo XX* (Barcelona: Anagrama, 2019), 44.

<sup>90</sup> Véase Alain BADIOU, «La aventura de la filosofía francesa», *New Left Review*, no. 35 (2005): 37-45.

pensamiento con cuantas imágenes, escritos y sonidos llegaban a sus ojos, sus oídos y sus manos<sup>91</sup>. No muy lejos de esta postura, Pasolini, quien sin ningún género de dudas es el mejor compañero de Godard en esta aproximación con el cine a la periferia social, también aseguraba librar *una guerra su due fronti* y llamó *rabbia poetica* a la inquietud que sentía por denunciar cada mutación de su mundo circundante que tanto desasosiego le infundía. El poeta Pasolini, decía su amigo Moravia, era un poeta civil porque volcó sobre sus espaldas el peso de la función pública de la poesía: el ansia por intervenir en lo real. Y su rabia era un tipo de emoción política (una *desesperada vitalidad*) que en el plano cinematográfico lo llevará a contraponerle todo, imágenes, dialectos y gestos para hacerlos múltiples a fin de que sobreviviesen al ataque «burgués» de lo único y lo homogéneo.

Sociólogos, geógrafos, escritores, realizadores, tanto unos como otros se dejaron llevar por estos giros o vientos de cambio que, en buena medida, estaban cargados de denuncia porque eran respuestas directas a un estado de cosas inestable, síntomas de que el pensamiento desde entonces se fue desplazando hacia una cultura de la confrontación en las calles y en las obras de arte y hacia el plano de la denuncia, la resistencia y el contraataque<sup>92</sup>. ¿Pero resistir a qué y con qué? Resistir, como afirmaba Debord «a los propietarios de la sociedad» y sus «cambios a la inversa»<sup>93</sup> y resistir con todo y desde todo: desde la clase, el tiempo, el espacio, la lengua, la imagen, la escritura y también el cuerpo.

### ***Espacio y cuerpo: de la fenomenología de la piel urbana al feminismo y las tácticas corporales***

El «giro espacial» era sinónimo de un intento de ver con mayor perspectiva ese mapa de los movimientos del poder, y para otros, ayudó a comprender de forma más profunda el funcionamiento del propio sistema económico y de los modos de temporalidad que produce. Si pensar el espacio era también pensar *relaciones*, el cuerpo no podía estar ausente de esta ampliación epistemológica. Ninguno de los autores citados hasta ahora obvió los íntimos lazos que unen el cuerpo al espacio, a la ciudad y sus ritmos. Hemos de reconocer, por otro lado, que en buena medida, si a la altura de los años setenta se permitían el

---

<sup>91</sup> Jacques BONTEMPS et al., «Struggle on Two Fronts: A Conversation with Jean-Luc Godard», *Film Quarterly* 22, n.º 2 (s. f.): 20-35.

<sup>92</sup> Andreas HUYSSSEN, *Después de la gran división. Modernismo, cultura de masas, posmodernismo* (Buenos Aires: Ana Hidalgo, 2006), 326.

<sup>93</sup> Guy DEBORD, *In girum imus nocte et consumimur igni. Damos vueltas en la noche y somos devorados por el fuego* (Barcelona: Ateneu Enciclopèdic Popular, 1999).

lujo teórico de no negociar nunca más el hecho de que las ideas, los paisajes, la cultura poseen la misma materialidad que los objetos que salían de las fábricas, es porque a la par, los cuerpos la estaban reclamando para sí. Y lo hacían en un momento en el que se empezaba a comprender que el cuerpo también era un terreno de batalla donde había mucho en juego. Un período, los años sesenta y setenta que, como tendremos ocasión de analizar, fue testigo de toda una nueva construcción del cuerpo que tomó la forma de un dispositivo social de explotación y control.

Es evidente que la fenomenología había sembrado tiempo atrás un rico campo para cualquier comprensión del cuerpo. Este será el punto de partida para algunos de ellos. Lefebvre, que no renegó de su pertenencia a esta tradición, insistió desde sus primeras obras en que la abstracción que se había cebado con el tiempo y el espacio —esa abstracción de la que Blanchot decía que era «nuestro mundo, este mundo en el que vivimos y pensamos cotidianamente»<sup>94</sup>—, era igualmente una parcelación del cuerpo y que la relación que articula tal trinidad es ante todo una relación social:

Como punto de origen y de destino está el cuerpo. [...] ¿Pero qué cuerpo? Los cuerpos se parecen pero las *diferencias* son mayores que las similitudes. ¿El cuerpo objeto de Descartes o el cuerpo-sujeto de la fenomenología y el existencialismo? ¿El cuerpo fragmentado, representado por las imágenes, por las palabras, negociado al detalle? [...] ¿Habría que partir quizás del «cuerpo social», un cuerpo *herido* quebrado por una práctica agobiante —la división del trabajo— mediante formalidades [...] El cuerpo espacial, producto y producción de un espacio, recibe inmediatamente las determinaciones de él: simetrías, interacciones y reciprocidades de acciones, ejes y planos, centros y periferias, oposiciones concretas, es decir, espacio-temporales. [...] La *materialidad* de ese cuerpo procede del espacio, de la energía que se despliega y emplea. [...] ¿Tendría la historia del cuerpo relación con la del espacio?<sup>95</sup>

El lector informado advertirá inmediatamente que en estos párrafos aparece un catálogo de las preguntas más relevantes que se irán formulando los distintos teóricos a lo largo de las próximas dos décadas de explosión de los estudios sobre el cuerpo y sus vínculos con lo espacial<sup>96</sup>. Para empezar, hemos de señalar que la crítica a la producción desigual del espacio en los años sesenta y setenta pasaba, entre otros caminos, por delatar que el espacio matemático y falocéntrico había decretado la ausencia del cuerpo delimitando un lugar solo para un sujeto

---

<sup>94</sup> Maurice BLANCHOT, *Escritos políticos. Guerra de Argelia, Mayo del 68, etcétera. 1958-1993* (Madrid: Antonio Machado Libros, 2010), 114.

<sup>95</sup> LEFEBVRE, *La producción del espacio*, 240-241. [La cursiva es nuestra].

<sup>96</sup> Tanto es así que un reciente ensayo sobre el particular sigue interpeándose en términos muy similares a los de Lefebvre aunque añada todo el corpus posterior sobre cuestiones de género y discriminación espacial a los cuerpos de minorías sexuales y étnicas. Véase José Mínguel G. CORTÉS, *Deseos, cuerpos y ciudades* (Barcelona: Editorial UOC, 2009).

ideal no trabajador, individual y sin historia, sin tiempo, sin materia, sin clase, sin sentidos (o solo con los ojos) y sin sexualidad ni sexo (aunque si lo tuviese, se barruntaban muchos, es presumible que no fuese femenino). Pero era evidente entonces, que a una denuncia más o menos fenomenológica del espacio antihumano había que sumarle otras tantas cuestiones. Lefebvre proponía pasar de la «fenomenología al análisis» a través de una lectura de la piel urbana y corporal en tanto que «textos sociales» pues los cuerpos llevan en su carne y en sus gestos el sello del espacio al que pertenecen y del que, nuevamente, son producto y productor<sup>97</sup>.

En el pensador francés esta idea de la lectura del espacio participa del ambiente semiológico de los años sesenta y setenta que planeaba hacer de toda la realidad un texto de tal suerte que hasta la ciudad podía ser entendida a la manera de una escritura signifiante, no exenta, como todo lenguaje, de lugares marcados y no marcados. Esta explosión de las *lecturas* tiene un sentido, si tomamos en consideración que, a partir de los años sesenta, las ciudades y los cuerpos comenzaban a llenarse de símbolos, palabras e iconos hasta llegar a convertirse en auténticas pantallas sin un solo resquicio sobre el que no se proyectase algún mensaje<sup>98</sup>. Y puede que no con otro propósito optaba Lefebvre por lo teatral y lo lúdico en lo cotidiano como formas cada vez más anacrónicas pero por ello mismo capaces de obrar el milagro del deseo urbano —y no con otro propósito que el de desear el espacio para el juego y la vida se alzaron los sublevados en «Mayo» a recuperar una ciudad arrebatada—. En Lefebvre, el teatro, la fiesta, el encuentro, devienen modos de presencia corporal en el espacio, una suerte de «erótica del espacio» que bien pudiese valer como la contrapartida necesaria a esa ciudad-pantalla con sus imágenes unidireccionales o a los espacios de *representación* de la esfera pública burguesa. Más adelante y a medida que la hipertrofia de la imagen y lo textual llegaba a su cénit, este impulso por la lectura se hizo más sofisticado al transformarse en una hermenéutica de la vida cotidiana y la cultura popular que sumó el aparato teórico del psicoanálisis (Jameson y recientemente Slavoj Žižek).

Otra vía más apegada al propio cuerpo como espacio político quiso actualizar una fenomenología sociológica de lo ordinario estudiando las prácticas y mecanismos de dominación que dejan huella en la carne. Se trataba, en todo caso, de arribar a un materialismo menos cartesiano, menos existencialista y

---

<sup>97</sup> Véase el capítulo V («Introducción a la psicología de la vida cotidiana») en LEFEBVRE, *De lo rural a lo urbano*, 85-102. E igualmente hemos acudido a Henri LEFEBVRE, *La vida cotidiana en el mundo moderno* (Madrid: Alianza Editorial, 1972).

<sup>98</sup> Sin duda el ejemplo de tal actitud es Roland BARTHES, «Semiología y urbanismo», en *La aventura semiológica* (Barcelona: Paidós, 1985), 257-267.

más materialista<sup>99</sup>. Aunque sabemos desde Marx que exigir un comunismo corpóreo es una tautología, solo la nueva izquierda y los estudios de género examinaron con la profundidad que se merece el hecho de que el capital moldea los cuerpos sociales de acuerdo con sus propias necesidades extrayendo de ellos todo cuanto necesita para generar plusvalor en un procedimiento análogo al que sufre la ciudad<sup>100</sup>. Los cuerpos, de hecho, están urbanizados tanto como el espacio está encarnado y ambos quedan heridos por las mismas contradicciones. En este sentido Harvey y Bourdieu han destacado que el capital variable discurre por los cuerpos y se acumula en ellos, los sella simbólicamente con valores socioculturales hasta convertirlos en mapas sociales que portan una estructura concreta de clase y nos hablan de un reparto urbano desigual<sup>101</sup>. Consideramos que esto no invalida las sospechas de Eagleton hacia la deriva corporal de los estudios culturales en la Posmodernidad. Eagleton reconocía la importancia de lo corporal y la sexualidad a partir de los sesenta que logró hacer extensiva la política radical a parcelas olvidadas por el marxismo tradicional. Pero se lamentaba de que tan pronto como las energías revolucionarias se fueron apagando el cuerpo fue eclipsando cualquier análisis de la estructura social hasta convertirse en una nueva ideología del yo, en el nuevo alma humana que, no obstante como ocurre con cualquier otro concepto «posmoderno» podía manipularse y autoconstruirse, cambiar constantemente de ropajes. Para Eagleton la cadencia es la siguiente: «A principios de los años 70 los teóricos culturales se hallaban discutiendo sobre el socialismo, los signos y la sexualidad; hacia fines de esa década

---

<sup>99</sup> En este sentido es interesante leer la entrevista que Terry Eagleton realizó a Pierre Bourdieu en la que el sociólogo francés motiva las razones para desechar el término *ideología* al considerar que no puede dar completa cuenta de cómo funciona la dominación (que se efectúa mayoritariamente a través de prácticas y mecanismos incorporados), al tiempo que comenta su negativa a desplazarse hacia la teoría del poder de cuño foucaultiano. Entrevista disponible en línea: <http://sociologos.com/2014/04/03/entrevista-pierre-bourdieu-y-terry-eagleton-doxa-y-vida-ordinaria-que-significa-hablar/> [Última consulta 19/08/2017]. Sobre la importancia del cuerpo en la teoría marxista véase la introducción de Terry Eagleton a Kristin Ross, *The Emergence of Social Space: Rimbaud and the Paris Commune* (Londres: Verso, 2008). También vale la pena acudir a su reciente Terry EAGLETON, *Materialism* (Londres: Polity, 2016).

<sup>100</sup> Para este apartado véase el capítulo «El cuerpo como estrategia de acumulación» del citado HARVEY, *Espacios de esperanza* (119-156). Los nombres que convoca Harvey como imprescindibles en esta recuperación de la corporalidad son Gramsci, Butler, Bourdieu, Foucault y Haraway entre otros.

<sup>101</sup> El uso del concepto marxista de capital variable (aquel que introduce nuevo valor al proceso productivo) por parte de Harvey y la necesidad de compaginarlo con una visión ampliada de la sociología de Bourdieu (esto es, aquella que reconoce un cuarto tipo de capital o capital erótico) es analizado en José Luis MORENO PESTAÑA, «Capítulo II Del capital variable al capital erótico», en *La cara oscura del capital erótico. Capitalización del cuerpo y trastornos alimentarios* (Madrid: Akal, 2016), 45-103.

y principios de la de 1980 argumentaban alrededor de los signos y la sexualidad; hacia fines de los años 80 hablaban de la sexualidad.»<sup>102</sup>

Antes de que se llegasen a tales límites, al calor del «feminismo de segunda ola» y su batalla por politizar lo personal, buena parte de los esfuerzos teóricos de los estudios de género desde los setenta, en su asociación con la crítica urbana, fueron encaminados a desvelar que dicho reparto estaba segregado de la división sexual del trabajo y, por tanto, que existía una determinada geografía de la reproducción de la fuerza de trabajo. Cartografiar esta geografía, una tarea en la que se emplearon ensayistas como Doreen Massey o Gillien Rose<sup>103</sup>—siguiendo entre otras el trabajo de Kate Millet— equivalía a socavar la lógica espacial privado/público en la que se sustenta el sistema económico (y que se despliega sobre el par ausencia/presencia) de la misma manera que ayudaba a adentrarse y valorar los lugares más cotidianos y observar sus rituales corporales:

Lo cotidiano es el campo de batalla donde el patriarcado es (re)creado y disputado. [...] Los cuerpos también parecen ser centrales para lo geográfico y lo temporal, porque las acciones rutinarias de los agentes humanos individuales en el tiempo y el espacio, producen y reproducen estructuras sociales, están representados en los caminos que sus cuerpos siguen.<sup>104</sup>

La dicotomía entre lo privado y lo público ha sido central al menos durante dos centurias de lucha feminista. Es, en definitiva, de lo que trata el movimiento feminista.<sup>105</sup>

En otro sentido, quizá más cerca de preocupaciones tales como el «control» de los cuerpos, la producción de un tipo de subjetividad a ellos asociada o la exploración del alcance político de la alteridad, hubo otros pensadores que también pusieron este eje espacio-corporal en el centro de su reflexión. Que los cuerpos son muy diversos —«¿pero qué cuerpo?», decía Lefebvre—, que el cuerpo tiene *su* historia y que podía ser definido, al igual que la lengua, como un campo de operaciones,

---

<sup>102</sup> Terry EAGLETON, *Las ilusiones del posmodernismo* (Barcelona: Paidós Ibérica, 1997), 49. Esta es también la tesis de Perry Anderson, «El mundo se hizo carne», *New Left Review*, n.º 39 (2006): 125-132.

<sup>103</sup> Doreen MASSEY, *Spatial divisions of labor: Social structures and the geography of production* (Nueva York: Methuen, 1984).; Gillian ROSE, *Feminism and Geography. The Limits of Geographical Knowledge* (Cambridge: Polity Press, 1993). Es pertinente apuntar también la fuerte controversia que sostuvieron Harvey y muchas de estas teóricas feministas que consideraban que la condena de Harvey al «feminizado» posmodernismo (y su espacio-temporalidad privada y fluida) era misoginia mal disfrazada. Para ello véase Mireia FOLCH I SERRA, «La polèmica feminista i postmodernista al voltant de David Harvey: un assaig crític», *Documents d'anàlisi geogràfica*, n.º 24 (1994): 59-73.

<sup>104</sup> ROSE, *Feminism and Geography. The Limits of Geographical Knowledge*, 17 y 30.

<sup>105</sup> Palabras de Carole PATEMAN recogidas en *Ibidem*, 18.

todo ello son elementos en los que iban a incidir todos los *constructivismos* y *culturalismos* desde los años setenta en adelante—desde Foucault que en aquellos años escribía sus historias de la sexualidad, o su cercano Michel De Certeau, hasta llegar a personajes tan dispares como Elisabeth Grosz, Bell Hooks, Judith Butler o Gloria Anzaldúa, (estas últimas, además, conectaron lo corporal con la no menos política y espacial cuestión de la frontera) y un largo y complejo etcétera—.

El primero de ellos, Foucault, advertía que en los años sesenta la disciplina tradicional de los cuerpos, que hunde sus raíces en el siglo XVIII —y el tipo de espacialidad que suponía (escuelas, hospitales, barracones, fábricas, casa familiar, etc.)— ya no estaba adecuada al nuevo orden industrial y había que empezar a examinar qué nuevos cuerpos y espacios surgirían de esta crisis<sup>106</sup>. Su amigo Richard Sennett continuó su camino hasta llegar a hacerse cargo de aquella demanda lefebvriana por contar «la historia de la ciudad a través de la experiencia corporal de las personas» [...], que sería igualmente una historia de «momentos y ocasiones para la resistencia» a los espacios que ahogan la diversidad de los cuerpos<sup>107</sup>.

Cuerpos que, como pensaba De Certeau —muy cercano a las propuestas foucaultianas—, con su diversidad de prácticas y maneras de habitar permiten eludir y desbordar los espacios reglados, *se hacen con* ellos, producen sobre ellos zonas opacas «inventando senderos» y muestran la fricción constante que se genera entre el cuerpo social y el cuerpo individual. Resulta interesante apreciar que De Certeau consideraba que el orden del espacio urbano, su vivencia y su experimentación corporal sigue siempre la distinción saussuriana entre *langue/parole*. Según este argumento el poder impondría unos espacios, recorridos, cuerpos y lenguajes normativos que serían después escamoteados para que florezca la vida allí donde era contenida<sup>108</sup>. Tales tácticas constituyen «actos de habla» en cada contexto de uso o enunciaciones que instauran un presente sobre el espacio generando «la existencia de un ahora que es *presencia* en el mundo»<sup>109</sup>. Veremos cómo esta idea de la toma de la palabra como la toma corporal del espacio será central en la

---

<sup>106</sup> Michel FOUCAULT, *Power/Knowledge: Selected Interviews and other Writings. 1972-1977* (Nueva York: Pantheon Books, 1980), 58.

<sup>107</sup> Richard SENNETT, *Carne y piedra. El cuerpo y la ciudad en la civilización occidental* (Madrid: Alianza Editorial, 1994).

<sup>108</sup> Véanse Michel DE CERTEAU, *L'invention du quotidien. 1. arts de faire* (París: Gallimard, 2014), 209-224. Y Georges VIGARELLO, «Historias de cuerpos. Entrevista con Michel de Certeau», *La Ortiga: Revista cuatrimestral de arte, literatura y pensamiento*, n.º 68-70 (2006): 13-21.

<sup>109</sup> Michel DE CERTEAU, «De las prácticas cotidianas de oposición», en *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*, ed. Paloma Blanco et al. (Universidad de Salamanca, 2001), 397.

segunda parte de esta investigación dedicada al cine político y la ciudad luego del *impasse* del 68.

Pese a los matices entre unos y otros, esta pertinencia de «hacer corporales» algunos espacios a través de jergas, desvíos, visibilidades y permanencias era en los años sesenta y setenta, como bien se ha apuntado, efecto de la desaparición del «cuerpo como punto de apoyo de cualquier espacio; [y la continuidad] de operaciones en las cuales gestos y palabras puedan ser incorporadas (asignadas a los cuerpos) responde solo a una *resistencia deliberada a la disolución capitalista* hecha, en todo caso, desde un nuevo arcaísmo»<sup>110</sup>. El cuerpo, como la ciudad, estaba en peligro. Mientras tanto, el vitalismo inorgánico de Deleuze y Guattari aceptaba este horizonte post-humanista y proponía un tipo de ciudad en red hecha de flujos productivos y resbaladizos, una urbe rizomática que lograría romper la máquina-órganos de la ciudad racionalista que tan disciplinadamente asignaba a cada espacio una función orgánica. El destino final propuesto por Deleuze y Guattari para rehacer el tejido era liberar el deseo, «lo improductivo, lo inconsumible», el potencial político de la vida cotidiana. «El deseo hace fluir, fluye y corta»<sup>111</sup>.

### ***Espacio y cine moderno: una hipótesis de estudio***

Llegados a este punto podemos concluir que atender al espacio urbano, había dejado de ser un ejercicio inocente de mera descripción o deleite nostálgico o una actividad monopolizada por sociólogos y geógrafos, para elevarse a la categoría de preocupación teórica y social de primera magnitud. A partir de los años sesenta y fuertemente en el último cuarto de siglo, quedó patente que mirar la ciudad era ver muchas cosas: significaba preguntarse por la mirada hasta rehacer la propia tradición paisajística. Era también un modo de percibir un sistema de relaciones o acercarse a un inconsciente compartido. Mirar el espacio era observar los sujetos colectivos que lo producen e interpelan, ver cuerpos allí donde sobrevivían y percibir un tiempo que se *quebraba*, se hacía abstracto o extremadamente efímero y dejaba de pertenecernos. El espacio era una madeja en la que se enredaban un sinfín de asuntos a los que primaba abrir los ojos. Solo era cuestión de tejer con ellos una visión más amplia y mejor matizada teóricamente de los fenómenos sociales. Hemos querido elaborar este recorrido histórico por las distintas variables teóricas (sin velar sus

---

<sup>110</sup> Ignasi DE SOLÀ-MORALES, «Cossos absents», en *Contra l'arquitectura. La urgència de (re)pensar la ciutat*. (Castellón: EACC, 2000), 349. [La cursiva es nuestra].

<sup>111</sup> Giles DELEUZE y Félix GUATTARI, *El Anti Edipo. Capitalismo y esquizofrenia* (Barcelona: Paidós, [1972] 2004), 15.

fricciones) con las que contamos para comprender esta irrupción del pensamiento espacial. Esta es la razón por la que nos hemos detenido en comentar los puntos principales de la teoría lefebvriana y su herencia en el estudio del espacio urbano en los años setenta y ochenta (Harvey y Jameson); en contrastarla con las ideas de Deleuze sobre la imagen-tiempo en el cine moderno y su relación con el espacio así como las influyentes aportaciones de Foucault sobre la imbricación entre espacio y poder; para seguidamente, aludir a aquellas corrientes de pensamiento que, fijándose en el espacio, descubrieron la importancia del cuerpo o la necesidad de repensar el ritmo de la Historia.

Pero hasta ahora hemos dejado una historia aparcada, mencionada solo de soslayo, pero que discurre lateralmente y que es quizá el hilo más importante en todo este asunto: antes que la teoría (o al menos a su mismo paso) fueron los movimientos artísticos y, especialmente, el cine moderno quienes protagonizaron una deriva de sus intereses hacia el espacio urbano entendido como producto social y no meramente como decorado estático y pasivo de la vida. «El problema — escribía recientemente Harvey— está en encontrar representaciones adecuadas para la espacio-temporalidad inmaterial de, por ejemplo, las relaciones sociales y las relaciones de poder»<sup>112</sup>. Estamos tentados a responder a Harvey que *sí* hubo quien se echó a la espalda tan urgente tarea.

De forma intensa, a partir de los años sesenta, los artistas documentaron las ciudades cambiantes y convulsas en las que habitaban, sus tiempos, prácticas cotidianas y sus cuerpos sociales. Contaron sus historias, proyectaron sobre ella su imaginario creativo e incluso aportaron respuestas a su reparto desigual. El paisaje urbano no fue nunca un reflejo directo de la ciudad ni una simple «vista», ni tampoco una mera visión personal o psicologizante del entorno (de hecho, optar por la ciudad es optar por la disolución del yo, es elegir un escenario donde yo siempre es otro, donde la mascarada y los umbrales están servidos). Creemos que, hasta los años sesenta no quedó patente para los creadores que el paisaje urbano es un mediador por el que se filtran una vasta cantidad de cuestiones, de la misma manera que hasta tal fecha las ciudades vieron su fisonomía transformada para siempre (con planes de ampliación, implantación de industrias, etc.). Ello equivale a decir que en aquellos años se modificaron fuertemente los códigos estéticos de la mirada paisajística urbana y, en ello, el cine tuvo mucho que decir<sup>113</sup>. Y, de entre todos los espacios

---

<sup>112</sup> HARVEY, *El cosmopolitismo y las geografías de la libertad*, 162.

<sup>113</sup> Del cambio de relación entre el espacio urbano y el cine en los sesenta ha hablado Pierre Sorlin en varias ocasiones. Pierre SORLIN, «El cine y la ciudad: una relación inquietante», *Secuencias: Revista de historia del cine*, n.º 13 (2000): 21-28. Y también en Pierre SORLIN, *Cines europeos, sociedades*

posibles, los artistas tomaron las nacientes periferias de sus ciudades como el lugar donde ese cambio de mirada se antojaba más necesario para poder dar cuenta de forma completa de un mundo que comenzaba a cambiar para siempre. Si hacemos nuestras las premisas de Jameson sobre la colonización de la existencia y la argumentación de Harvey de que los ciclos de acumulación se aceleraron dando lugar a una ciudad perpetuamente inestable, entenderemos por qué a partir de mediados de los sesenta el giro espacial es *ante todo un desplazamiento hacia los espacios cualesquiera*. Hacia esos lugares desdiferenciados y periféricos de las urbes que habían permanecido invisibles: desde los míseros arrabales en las cunetas de la ciudad a las politizadas fábricas que solo entran en escena al borde de un siglo que para muchos concluye en 1977.

Nuestra propuesta de trabajo parte de la hipótesis de que la periferia urbana se convirtió en la década de los sesenta, y especialmente en el cine moderno europeo, en el lugar donde articular una crítica a muchos aspectos de la Modernidad que incluyese el esfuerzo de documentar su propia transformación. O, dicho en otros términos, creemos que antes incluso que filósofos, teóricos y sociólogos el cine moderno europeo (con el precedente del neorrealismo italiano) fue el primero en sentir que era obligado dar respuesta a un interrogante ineludible: ¿cómo afrontar la radical abstracción que lo ha trastocado y homologado todo y además lo ha hecho a escala global barriendo el mapa de las diferencias? Por todo ello, la reflexión sobre el suburbio ya sea desde la óptica de las afueras como lugar marginal, reducto del pasado donde aún es posible una vida precapitalista que se resiste al poder y su maquinaria de homologación, o del lado opuesto, desde la visión de lo suburbano como un residuo del sistema en la que paradójicamente se sienten de forma privilegiada las transformaciones llevadas a cabo por la sociedad de consumo; el paisaje periférico, decimos, se convierte en una constante en el arte y el cine modernos con importantes implicaciones políticas y poéticas.

Dado el rico panorama de aquello que llamamos «nuevos cines», consideramos que de entre todos los nombres que podríamos convocar, consideramos que el de Godard descolla por encima del resto. Su trayectoria filmica puede leerse como una documentación perseverante de tales contornos urbanos así como de las formas de subjetividad resistentes que en ellos pudieran brotar. Además, su deseo ininterrumpido a lo largo de su carrera por descentralizar el medio y favorecer la

---

*européas. 1939-1990* (Barcelona: Paidós, 1996), 123-132. Hemos acudido también para comprender la transformación de la mirada al paisaje en el cine de los sesenta y cómo queda incorporada al propio film a Neus MIRÓ, «La dimensión filmica del paisaje», en *Paisaje y territorio*, ed. Javier MADERUELO (Madrid: Abada, 2008), 255-271.

experimentación es nuevamente una apreciación por la periferia como terreno físico y simbólico propio de la vanguardia. Justamente, también hemos escogido a Godard porque creemos que su visión del cine como «arte que piensa» hizo que sus piezas dialogasen en igualdad de condiciones con las principales corrientes de pensamiento crítico de su época que hemos perfilado en las páginas anteriores —su relación con las propuestas espaciales de Lefebvre es estrechísima, como lo es su cercanía al planteamiento deleuziano del cine o su apuesta por situar el cuerpo y la sexualidad en el centro de los intereses políticos del cine como una manera de denunciar la lógica de la producción que tanto debe a la literatura feminista—. Sus cintas condensan, proponen respuestas, plantean alternativas y participan activamente en los debates arriba esbozados. Pareciera como si Godard, con su cámara ligera que se pasea cuidadosa por un París dinámico y sus personajes marginales y de arrabal, se hubiese propuesto indagar en todas las problemáticas que hemos ido desplegando hasta aquí.

### ***Breve justificación histórica: espacio, trabajo y marco problemático actual***

Pero también podríamos preguntarnos cuál es el interés de repasar estos años, de llevar a cabo esta empresa fatigosa hoy, cuando esta historia ha podido concluir —la que documentaron sociólogos y filósofos de otra época (algunos de ellos ya hace mucho tiempo desaparecidos), la que nos cuentan los nuevos cines sobre su mundo circundante o en concreto, las que nos relata Godard sobre un París y una vida que ya no existen—, cuando desde hace unas décadas pareciera que estamos tratando de superar todo aquello, vivimos en el después de lo que nunca fue: se dice que habitamos una realidad posthistórica, posturbana, postpolítica, postnacional, postcrítica, postfordista y un largo etcétera. Y parece que no siempre se ha dicho en vano.

En el verano de 1989 un eufórico Francis Fukuyama le anunciaba al mundo que la Historia había tocado a su fin (¿otra vez?)<sup>114</sup> y que el momento de soñar con la desaparición de todos los problemas había llegado: estos caerían uno a uno y por su propio peso, como ladrillos de un muro medio desvencijado, y dejarían paso a la libertad y la abundancia para todos. Pero, fijémonos bien, la abundancia y la libertad se presentaban ahora, no ya como utopía —pues era uno de esos ladrillos que había que convertir en escombros— sino como realidades al alcance de la mano. Es evidente que lo único que se había terminado tal año era la Guerra Fría ante el colapso del bloque

---

<sup>114</sup> Perry ANDERSON ha hecho un interesante recuento de todos estos *finés* en *Los fines de la historia* (Barcelona: Anagrama, 1996).

socialista y la universalización de la democracia liberal occidental. Los movimientos antiglobalización, que protestaron contra las consecuencias de ese universalismo tan solo unos años después por distintas ciudades de ese globo ya desprovisto de «bloques», quizá pusiesen a Fukuyama y a todos los «nuevos filósofos» en guardia y le recordasen que las cosas no estaban tan finiquitadas como creían<sup>115</sup>.

Merece la pena, por tanto, observar primero qué rasgos muestra esta época presente pero llena de *después* y cuáles son, aunque sea muy brevemente, las teorías sobre el espacio y el tiempo y su relación con la artes que han surgido, pues es dentro de este momento histórico, consciente o inconscientemente en que se escriben estas páginas y se enmarca esta investigación. Y acto seguido, entender qué hay en nuestro presente para que algunos se hayan sentido inclinados e incluso deseosos por echar la vista atrás en busca de respuestas. Queremos preguntarnos: ¿cómo y en qué nos apelan esos espíritus críticos de los años sesenta? ¿Cómo los leemos? ¿Qué nos sirve de ellos? ¿Cómo nos hablan de nuestro mundo?

Las implicaciones y alternativas a este universo *post*, fueron estudiadas por diversos teóricos. Jacques Rancière se ha encargado de desarrollar la noción de postpolítica como la instauración de un sistema consensual que borra todas las trazas del conflicto que arrastra inevitablemente la política y acaba convirtiéndola en una forma de gestión al tiempo que proclama un único pueblo posible negando cualquier estatuto político al excluido<sup>116</sup>. Étienne Balibar es quien más ha escrito sobre las paradojas de la articulación de una modalidad de ciudadanía en un mercado global o posnacional que desde los años ochenta ha ido diluyendo el poder de los estados mientras fortalecía sus fronteras, que ha hecho construir un tipo nuevo de «ciudadano del mundo» al tiempo que se recrudescían las normas de la inclusión y crecían las masas de «no-ciudadanos»<sup>117</sup>. Este tipo nuevo de ciudadanía dual regida por una lógica de

---

<sup>115</sup> El reflujó neoliberal trajo consigo nuevas formas de protesta. Madrid en 1994, Chiapas en 1996 o Seattle en 1999, por no hablar de las nuevas revueltas urbanas con ejemplos tan claros como ese París que seguía *sous tension* hasta acabar de explotar en 2005. Sobre la oleada en los noventa de nuevas protestas véase Carlos TAIBO, *Movimientos antiglobalización. ¿Qué son? ¿Qué quieren? ¿Qué hacen?* (Madrid: Catarata, 2007). Eric HAZAN, *París en tensión. Urbanismo e insurrección en la ciudad de la luz* (Madrid: Errata Naturae, 2011). Alèssi DELL'UMBRIA, *¿Chusma?: A propósito de la quiebra del vínculo social, el final de la integración y la revuelta del otoño de 2005 en Francia y sus últimas manifestaciones* (Logroño: Pepitas de calabaza, 2009). La prestigiosa revista de filosofía, arte y sociedad, *Revue Lignes* le dedicó su número decimonoveno a este fenómeno, número que apareció bajo el título *Le soulèvement des banlieues*.

<sup>116</sup> Jacques Rancière, *El desacuerdo. Política y Filosofía*, book (Buenos Aires: Nueva Visión, 1996). Así mismo véase su pequeño pero ilustrativo: *El viraje ético de la estética y la política* (Santiago de Chile: Palinodia, 2005).

<sup>117</sup> Étienne BALIBAR, *Ciudadanía* (Buenos Aires: Ana Hidalgo, 2013).

exclusión/inclusión tiene mucho que ver con la transición a una fase posturbana marcada por la desaparición de los límites de la metrópoli, su extensión por un territorio de dimensiones regionales y su concentración de competencias y poderes tan inmensa que lleva a Saskia Sassen a hablar de la existencia de un reducido número de «ciudades globales» que controlan el orden social y económico<sup>118</sup>. Al capital la *polis* se le ha hecho tan chica como al poder de las oligarquías los estados nacionales, y ambos tienen los días contados aunque en el plano simbólico sigan viviendo espectralmente. Virilio concede a este horizonte geopolítico el título de «metropolítica de la globalización» mientras Neil Smith se ha preocupado por concretar los efectos urbanos que ha originado la reestructuración económica en las ciudades poskeynesianas desde los años setenta, concentrándose en un doble gesto por parte de las capas acomodadas: la violencia de las élites para instaurar actividades comerciales y financieras y el revanchismo de las clases medias para recuperar las mejores zonas a través de procesos de gentrificación y mal llamadas «reconversiones urbanísticas»<sup>119</sup>.

Tal avalancha de cambios, tal plástica de las fronteras (para endurecer otras, es evidente) ha llegado incluso a modificar aquella esfera pública clásica como ideal abstracto generador de una ciudadanía —que ya en sus días de esplendor era en realidad un artilugio ideológico de la burguesía excluyente y decididamente hostil a las diferencias—. En los últimos años, tales espacios de representación han quedado embargados por la imagen y los medios de manipulación de la opinión o reconvertidos en una pluralidad de enclaves privados. De este modo hasta la palabra, la «publicidad burguesa» que, como trató de demostrar Jürgen Habermas, antaño fuere sinónimo de la vida social pública de los ciudadanos así como de su representación política, ha pasado en poco tiempo a significar lo que denota en nuestros días, esto es, la pura propaganda y la comercialización y lo ha hecho siguiendo un proceso análogo al que ha sufrido la propia vida social cada vez más presa de la lógica mercantil<sup>120</sup>. Como lúcidamente ha señalado Jean-

---

<sup>118</sup> Saskia SASSEN, «La ciudad global: emplazamiento estratégico, nueva frontera», en *Barcelona 1978-1997. Manolo Laguillo* (Barcelona: MACBA, 2007), 36-45. Igualmente, un buen ensayo para no perderse en estas cosmópolis, exópolis, megalópolis, ciudades-frontera y en general en el mundo post-suburbano es Edward SOJA, *Postmetrópolis. Estudios críticos sobre las ciudades y las regiones* (Madrid: Traficante de Sueños, 2008).

<sup>119</sup> Neil SMITH, *La nueva frontera urbana. Ciudad revanchista y gentrificación* (Madrid: Traficante de Sueños, 2012). Un buen resumen de sus ideas puede encontrarse en Neil SMITH y David HARVEY, *Capital financiero, propiedad inmobiliaria y cultura* (Barcelona: MACBA, 2005).

<sup>120</sup> HABERMAS desarrolla la definición y límites de la *Öffentlichkeit* en su clásico ensayo *Historia y crítica de la opinión pública* (Barcelona: Gustavo Gili, 2002). Que en su análisis Habermas olvidó por completo la división sexual del trabajo y el espacio es algo que Nancy Fraser tuvo que recordarle. Nancy FRASER, «¿Qué hay de crítico en la teoría crítica? El caso de Habermas y el

François Chevrier, «en el contexto de la competencia económica entre ciudades (a escala nacional, regional y global), el espacio público es tratado como una realidad concreta para usarlo como reclamo promocional. En consecuencia, se caricaturizan los efectos de la exclusión de la normal social. El ciudadano —o la persona desafortunada que no goza de semejante derecho— debe esforzarse para estar en la foto o componerse como pueda una identidad étnica para compensar la falta de integración social. En esta construcción de la imagen urbana pseudopública se hace claramente patente en el terreno de la arquitectura, a veces para mejor, muy a menudo para peor»<sup>121</sup>.

La necesidad de destapar la mistificación y abstracción de la experiencia que esconde la esfera burguesa equivale a restaurar la crítica que desmantele su maquinaria de absorción. En los años setenta Oskar Negt y Alexander Kluge plantearon este problema en sus teorizaciones sobre la *esfera pública de oposición proletaria* (que a todas luces hoy debe buscar otra composición de clase), y buscaron formas autónomas de representación política y de relación de lo público con el arte. En sus trabajos demostraron que el cine juega un rol decisivo a tales efectos<sup>122</sup>. No muy lejos de esta actitud se encontraba Godard quien a partir del 68 se embarcó en una crítica de las instituciones y aparatos de producción y representación social (ante todo fue especialmente incisivo con la televisión y la escuela), y emprendió un estudio y juicio severo de aquellos supuestos «espacios públicos» que proveía la «socialdemocracia» para dar voz e imagen a todos los ciudadanos. Godard volcó todos sus esfuerzos en un proyecto político del cine que acabara con el cine mismo en tanto que puro objeto de consumo y ocio, para empezar a imaginarlo como espacio común y de debate, en el que reunirse, hablar y estar con los demás para pensar lo corriente y lo común. Faltos como estamos de estos espacios de la palabra y la alteridad, merecerá la pena, al menos, detenernos a ver qué se pudo proponer antaño.

Finalmente, también desde los años setenta, en paralelo a esta expansión capitalista por el espacio, se intensificó la explotación del trabajo vivo con la meta de debilitar la membrana que separa lo productivo de lo reproductivo. Este *telón* también cayó y con él se han sobrepasado con creces los

---

género», en *Fortunas del feminismo* (Madrid: Traficantes de Sueños, 2015), 39-75. Sobre el secuestro actual de la publicidad y la ciudad por los media se ha pronunciado PARDO en *Las formas de la exterioridad*, 219-229.

<sup>121</sup> Jean-François CHEVRIER, *La fotografía entre las bellas artes y los medios de comunicación* (Barcelona: Gustavo Gili, 2007), 226.

<sup>122</sup> La mayor parte de sus textos no están traducidos al español. Algunos de ellos sí se han trasladado al castellano, acompañados de una reflexión interesante sobre el arte y el espacio público en Paloma BLANCO et al., eds., *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa* (Salamanca: Universidad de Salamanca, 2001).

temores que albergaban los *operaistas* italianos sobre la explotación de la plusvalía relativa que habría de generar nada menos que un totalitarismo nuevo de nombre «fábrica social»<sup>123</sup>. Hemos alcanzado el horizonte en el que toda la ciudad y sus sujetos –incluidos los *sobrantes*– son puestos a producir en todo tiempo y toda circunstancia, hasta en sus sueños, afectos y atenciones, hasta en sus dormitorios transmutados en fábrica, sus miradas convertidas en «trabajo» y sus pies preparados para emprender una ultramovilidad forzosa cada vez que el capital levante el campamento y salte de un sitio a otro<sup>124</sup>. No solo la solidez se ha desvanecido en el aire, también lo blando, lo débil o lo líquido han seguido un camino similar, pero no porque la ideología se haya esfumado sino porque ahora es directamente productiva. La retórica de la creatividad ha convertido al *homo ludens* en trabajador precario y el *yo* ha sido escindido en tantos trocitos y convertido él mismo en medio de producción (y no tan solo inscrito en el proceso de producción y/o circulación de capital) que es posible pensar que conceptos como *libertad* o *sujeto* han sido vaciados por completo de cualquier contenido realmente liberador y no podemos más que mostrar recelo ante ellos<sup>125</sup>. Si hay algo que hemos visto repetirse en las últimas décadas es el cambio de bando de las tácticas o su plena fagocitación, eso que Boltanski y Chiapello llaman la crítica como motor del capitalismo<sup>126</sup>. Un sistema que desde los «*roaring nineties*» como llamaba Joseph Stieglitz a la última década del siglo, se ha establecido como la religión más extrema que jamás hemos profesado, y su único dogma de fe, «el

---

<sup>123</sup> La bibliografía sobre este punto es inmensa y muy variada. Valga para nuestro trabajo el siguiente texto: Antonio NEGRI, «La metrópolis y la multitud», en <http://www.perrorabioso.com/sites/default/files/La-Metropolis-y-La-Multitud-Toni-Negri.pdf>.

<sup>124</sup> Sobre la mirada como trabajo en el «semicapitalismo», hemos acudido a Hito STEYERL, *Los condenados de la pantalla* (Buenos Aires: Caja Negra, 2014), 67.

<sup>125</sup> Juan Carlos RODRÍGUEZ, «La explotación del yo: una pesadilla histórica», *Revista Laberinto*, n.º 15 (2004): 53-59. Rodríguez explora en profundidad esta refeudalización del yo dado un sistema ideológico integral de equiparación de capitalismo y vida, en Juan Carlos RODRÍGUEZ, *De qué hablamos cuando hablamos de literatura* (Granada: Comares, 2002), 639-656. En la misma línea, Olalla Castro Hernández ha hecho un estudio de los distintos discursos de la posmodernidad definiéndolos como si fuesen algo así como un «borrón y cuenta vieja» –la expresión es nuestra– que se han deshecho de todos los elementos del pasado menos de aquello que el orden neoliberal necesita para subsistir, esto es, la construcción del individuo para su explotación. Véase Olalla CASTRO HERNÁNDEZ, *Entre-lugares de la Modernidad: Filosofía, literatura y Terceros Espacios* (Madrid: Siglo XXI, 2017). En esta investigación nos interesa particularmente la noción de «entre» y «tercer espacio», clave en el ideario político de Godard. Tendremos, en ese sentido, muy en mente esta búsqueda de un terreno movedizo entre la Modernidad y la Posmodernidad al que actualmente se consagran muchos estudios.

<sup>126</sup> Luc BOLTANSKI y Ève CHIAPELLO, *El nuevo espíritu del capitalismo* (Madrid: Akal, 2002), 241.

fundamentalismo del mercado» ha devenido ya en nuestra segunda piel y la de nuestras ciudades.

En virtud de ello, desde los años setenta en adelante un nuevo problema apareció con visos de convertirse en el núcleo ideológico de nuestra contemporaneidad: el «yo» productivo y el trabajo como única relación social con los demás y con el entorno. Los artistas más adelantados advirtieron que había que empezar a buscar tanto los modos para hacer visible esta coyuntura como las estrategias para zafarse. Veremos qué nociones del trabajo artístico y de vínculo social desplegó nuestro autor, Godard, y en qué sentido nos pueden ser de utilidad o al menos apelan a una situación compartida. Igualmente, también podremos comprobar en qué medida es importante reconocer el empeño del suizo por crear una idea de sujeto abierta y en lucha permanente por constituirse y salir de su alienación urbana, a partir de la figura de la mujer que no cae en el idealismo del «sujeto libre». Por último, también estimamos pertinentes sus recelos insobornables ante cualquier concepto vago que como la Libertad, el Arte o el Pueblo no tengan anclaje en una historia concreta y en una práctica de la emancipación.

En resumidas cuentas, somos herederos de estas décadas y de sus impedimentos más graves pero aún quedan grietas por las que salir. Tal y como advierte Harvey, si ahora la metrópolis constituyen un vasto bien común producido por el trabajo colectivo realizado en y sobre la ciudad, ¿no significa esto que el *derecho a la ciudad* acaba por solapar a toda lucha política, se hace intrínseco a ella? «La revolución de nuestra época tiene que ser urbana, o no será», concluye el geógrafo<sup>127</sup>. Hasta aquí algunas de las problemáticas y algunas posibles guías para pensar la nueva geografía de los centros y los márgenes en esta era de sumisión de todos los vínculos y relaciones sociales a la lógica expansionista de la acumulación. Su interés no es poco, pues se atreven a situar otra vez la política en el espacio y el espacio en lo político destacando que ambos son *productos* maleables nacidos de una determinada lucha y organización del trabajo y no meros elementos *gobernables*. Desde finales de siglo, decimos, buena parte de los artistas han querido centrar su labor en «mapear» y ensayar las formas de cambiar este presente inhóspito y desorientador<sup>128</sup>. Hasta tal punto lo urbano

---

<sup>127</sup> David HARVEY, *Ciudades rebeldes. Del derecho de la ciudad a la revolución urbana* (Madrid: Akal, 2013), 49.

<sup>128</sup> Sobre la explosión de prácticas artísticas desde los años noventa que funden su trabajo con el activismo urbano véase Julia RAMÍREZ BLANCO, *Utopías artísticas de revuelta. Claremont Road, Reclaim the Streets, la Ciudad de Sol* (Madrid: Cuadernos Arte Cátedra, 2014). Sobre el arte desde finales de los noventa como mecanismo de creación de una colectividad colaborativa y una presentación en forma de *proyectos* (que ya no obra) que rellenen las grietas sociales en el espacio urbano, son imprescindibles en este sentido dos textos Claire BISHOP, «The Social Turn: Collaboration and Its Discontents», *Artforum*, 2006, 178-183. Y Nicolas BOURRIAUD, *Esthétique*

es desde los noventa un ámbito privilegiado para la intervención artística que a comienzos de esta década, se hablaba de grupos neosituacionistas y hasta nociones como la de distopía/utopía fueron reinterpretadas. Por su parte cineastas como Wenders, Angelopoulos, Kaurismaki, Costa y nuevamente el melancólico Godard de los noventa, sin ir más lejos registraron con su cámara esa Europa urbana y devastada de finales de siglo. Lo urbano en un sentido dilatado puede incluso funcionar como un lenguaje común al arte y quizá la Documenta X de Kassel, celebrada en 1997, última del siglo XX y autodenominada «documenta urbana», así lo prueba. Los artistas contemporáneos se han aventurado a explorar los modos de habitar en estas ciudades reconvertidas en redes, circuitos y guetos cerrados, en «campos» en perpetuo «estado de excepción» según el sentido que le concede Agamben a los términos<sup>129</sup>, en espacios de control biopolítico, etcétera, atendiendo sobre todo a sus formaciones económicas, sociales y políticas y aceptando que la nueva geografía indefectiblemente ya solo puede ser encarada desde lo local/global y está atravesada por el problema del trabajo y las dificultades de crear lo común en una era posfordista<sup>130</sup>.

Así pues la respuesta y la pregunta parecen obvias: ¿por qué volver entonces sobre todas estas problemáticas? ¿Por qué pasearse otra vez por los años sesenta? Porque en muchos de estos casos los lamentos de sus protagonistas resuenan en nuestra cabeza y hacen que sus libros y obras se revistan de una rabiosa actualidad. Lo hacen porque nuestro sistema tiene la mala costumbre de no resolver sus contradicciones, tan solo aplazarlas en el espacio y en el tiempo dejando abiertas las heridas. Quizá porque la presión desde los años noventa se ha ido recrudeciendo paulatinamente (con ese punto de no retorno que supone el año 2008), se han intensificado las llamadas a la

---

*relationnelle* (París: Les presses du réel, 1998). Este tipo de arte, no obstante, no puede dejar de tener que afrontar fuertes paradojas y hasta incoherencias derivadas de la fusión completa de lo artístico con lo político que puede llevar al arte a perder su propia semiautonomía y su repertorio de formas críticas. Es interesante en este sentido acudir a Hal FOSTER et al., *Arte desde 1990. Modernidad. Antimodernidad. Posmodernidad* (Madrid: Akal, 2006), 624-629. Y también a Dominique BAQUÉ, *Pour un nouvel art politique. De l'art contemporaine au documentaire* (París: Flammarion, 2004), 143-174. Por su parte Rosler ha ventilado las contradicciones que brotan cuando el arte trabaja con la ciudad teniendo de telón de fondo la asfixiante industria cultural. Martha ROSLER, *Clase cultural. Arte y gentrificación* (Buenos Aires: Caja Negra, 2017). En cuanto al «problema del trabajo», la precariedad y la «comunidad» como clave de bóveda de nuestras sociedades, de nuestras formas de vivir el espacio y el arte actual nos remitimos a los escritos de Pascal Gielen y de Franco Berardi «Bifo».

<sup>129</sup> Giorgio AGAMBEN, «¿Qué es un campo?», *Artefacto. Pensamientos sobre la técnica*, 1998, 3-10.

<sup>130</sup> Nicolas BOURRIAUD, «Topocrítica. El arte contemporáneo y la investigación geográfica», en *Heterocronías. Arte, tiempo y arqueologías del presente* (Murcia: Cendeac, 2008), 17-35. Véase también el capítulo «El giro geográfico» en GUASCH, *El arte en la era de lo global. 1989-2015*, 161-205.

acción social, artística y política a rostro descubierto y sin tapujos ni ambages, toda vez que el capital ha dejado de dar treguas y rodeos. De resultas de ello, un estudio de la ciudad de los modos en los que articula lo público, una lectura del reverso crítico que esconde el patrimonio filmico y, finalmente, una política de las imágenes deben recuperarse y reedificarse para poder practicar de nuevo una distancia y tomar posición frente al estado de cosas actual.

Pero toda crítica primero ha de situarse en el tiempo. Con esto queremos decir que nuestra mirada a la década de los sesenta no participa de ninguna nostalgia paralizante connatural a esa nebulosa de *posts* —aparecidos a veces en guisa de *neos*: neoliberalismo, neoconservadurismo, etc. —. No creemos que la década esté clausurada y su relato escrito, cerrado y guardado en un cajón como se apresuraban a afirmar los conservadores en los años ochenta, cuando sabiéndose dueños de la Historia se veían capaces de decidir dónde poner el punto final a los capítulos que les resultaban más indigestos. Dicho en pocas palabras: no leemos los sesenta desde la perspectiva de 1989. Ello es históricamente imposible y políticamente indeseable. Estimamos, más bien, en la línea abierta por Andreas Huyssen que «los desarrollos ulteriores de la política y de la cultura inscriben a la década de 1960 en nuevas constelaciones, que se superponen de manera compleja [...] La problemática se desplaza aquí desde un registro histórico absolutamente legítimo y necesario hacia el intento de indagar cómo y bajo qué formas modificadas la década de 1960 sigue teniendo efectos sobre nuestro presente en lo político, lo estético y lo cultural»<sup>131</sup>. Vale por ello la pena *saltar* sobre esos años como nuestra verdadera *Urgeschichte*, como nuestro pasado *à l'ordre du jour*, por su carácter crítico y su capacidad de poner sobre la mesa problemas y formas que siguen siendo muy nuestros. Y acaso también y con algo de suerte, además de reinterpretar el pasado, esto nos permita hacer vacilar el presente.

---

<sup>131</sup> Andreas HUYSEN, *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización* (México: Fondo de Cultura Económica, 2001), 223.

## Segunda parte. El «problema del tiempo» o el último giro. La impureza cinematográfica y el (actual) potencial político de las imágenes

De todos los objetos, los que más amo  
son los usados.

Bertolt Brecht

Pureza. Horrible palabra. Puré, y  
después za.

Julio Cortázar

Bueno, pues en el cine me he  
propuesto intencionadamente no  
lavarme las manos.

Jean-Luc Godard

De la mera estructura que presenta el capítulo anterior se colige un elemento importante con el que dar comienzo a estas notas: este trabajo no puede creer en la pureza. Y deberá por todos los medios proponer un enfoque multidisciplinar o impuro. Dos motivaciones nos llevan a adoptar esta actitud. Primeramente, conocemos desde hace tiempo el peligro que se esconde en sostener algo así como una inocencia de la disciplina amparada en una pureza de las formas. Pero ante todo, si tuviésemos que acogernos a esas «formas» para defender una posición de total autonomía ésta quedaría desacreditada en nuestro caso (¡poco o nada podríamos decir!), pues el cine de los años sesenta se empeñó siempre en desdibujar las fronteras entre ensayo y poesía, entre lo social y lo estético, exaltando todas las formas de contaminación: con otras artes y «lenguajes», del arte con la política, de la impureza del espacio y el tiempo o de su propio carácter híbrido como medio, y un largo etcétera. De modo que nuestro propósito de imbricación de distintos saberes no es más que un intento actualizado por mimetizar los propios intereses de los cineastas y artistas con los que trabajaremos.

Hasta ahora hemos visto cómo, a lo largo de los sesenta, la noción tradicional o cartesiana de espacio se hizo insuficiente para dar cumplida cuenta de la complejidad que su vivencia conlleva y cómo la ciudad, lo urbano, entraron súbitamente en el terreno de la política. Hemos subrayado, en consecuencia, el interés que revisten los cines urbanos y hemos anotado en qué puntos pensar el espacio con ellos —y más particularmente acompañados por Godard— es para nosotros tan inevitable como valioso. Detengámonos ahora en ese otro par de la relación espacio-tiempo. Con ello, por descontado, no queremos repetir en eco la voz de aquellos que los querían separados, sino más bien vislumbrar cómo y por qué el trabajo con el tiempo del cine moderno es actualmente la base para reivindicar el potencial político que éste atesora a la hora de encarar *nuestra* realidad.

En especial nos referiremos a Alain Badiou, Jacques Rancière y Didi-Huberman, quienes se han sustentado en diversas ocasiones en el enfoque godardiano para defender sus propias ideas sobre cómo hemos de entender el arte en relación con el tiempo, la realidad fenoménica, con el tejido sensible, con la Historia, el lenguaje y en última instancia, con la emancipación social. Seguiremos así dando pistas sobre el interés que pueda tener el momento de los sesenta y cómo su relectura ha funcionado en los actuales debates que se plantean en el seno de la crítica cultural –nos referiremos a la discutida relación mirada/poder y la identificación en el cine o a la tan en boga cuestión de las «imágenes» y veremos qué provecho podemos sacar, con nuestros autores, de volver sobre Godard—. Finamente comentaremos cómo tales pensadores han participado o al menos provocado colateralmente una ventajosa renovación y apertura de la Historia del Arte digna ser notada<sup>1</sup>.

### *Cine e impureza: el tiempo*

«El cine es un arte impuro. Impuro porque sus objetivos y sus raíces no le son propios» anota Jacques Aumont parafraseando a Godard<sup>2</sup>. Los cineastas de los años sesenta andaban tras la pista de una unión más fuerte con las cosas, de lo contrario, decía el suizo, era imposible «ver un poco de realidad»<sup>3</sup>. ¿Y para qué, entonces, el cine? Ni por su material de partida, ni debido a sus mismos procedimientos, el cine no podía ser puro porque era el arte de la realidad en sus múltiples aristas, ante todo una relación, un movimiento constante entre dos puntos:

No hay imagen, solo hay imágenes. Y hay una cierta forma de articulación de las imágenes: desde el momento en que hay dos, tres... [...] Es el fundamento del cine.<sup>4</sup>

El cine no existe en sí. Es un movimiento. Una película no es nada si no se proyecta, y el hecho de proyectarse es un movimiento.<sup>5</sup>

Las imágenes no andan nunca solas e invitan a pensar en el movimiento que las lleva las unas hacia las otras, en mayor medida que en ellas mismas. El propio Godard continuaba: «Hago filosofía mirando dos cosas: el pensamiento y el movimiento.

---

<sup>1</sup> Gran parte de las notas que siguen fueron publicadas en Irene VALLE CORPAS, «Un cine impuro para salvar la Historia del Arte: algunas notas sobre el pensamiento de las imágenes del cine en Jacques Rancière y Didi-Huberman», *Boletín de arte-UMA*, n.º 39 (2018): 245-254.

<sup>2</sup> Jacques AUMONT, *Amnésies: Fictions du cinéma d'après Jean-Luc Godard* (París: P.O.L, 1999), 95.

<sup>3</sup> Jean-Luc GODARD, *Jean-Luc Godard. Introducción a una verdadera historia del cine. Tomo I*. (Madrid: Ediciones Alphaville, 1980), 34.

<sup>4</sup> Jean-Luc GODARD, *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard, II: 1984-1998*, ed. Alain Bergala (París: Cahiers du cinéma, 1998), 430.

<sup>5</sup> GODARD, *Jean-Luc Godard. Pensar entre imágenes*, 60-61.

Bergson habló de eso y entró en la Academia. En cuanto a mí, consigo apañármelas... Pienso que he conseguido decir que el cine son formas que piensan»<sup>6</sup>. Así, el cine podría ser una forma de pensamiento, una filosofía pero cuya sustancia, cuyo «corpus teórico», no sería más que una sucesión de encuentros de imágenes y sonidos en movimiento. El cine es la demostración de que nada se halla separado (y por ello mismo que todo puede disociarse) y finalmente el mecanismo para anudar nuevas articulaciones. El cine, como puntualiza Rodríguez, «"no es", sino que el cine "está". [...] La filosofía pretendía resolver las contradicciones de nuestro mundo, pretendía suturarlas, pero esa suturación ha sido asumida mucho mejor por el cine, puesto que el cine –y por eso lo llamo nuestra filosofía cotidiana– no necesita de ningún lenguaje sustantivo profético, al cine le basta con mostrarlo todo implícita y explícitamente. Cualquier sermón sobra en el cine»<sup>7</sup>. Por su vocación antiesencialista y debido a esos espaciamientos o intersticios que quedan siempre entre las imágenes y que inevitablemente crean una distancia temporal, al cine se lo relacionaba con la impureza. Y en el imaginario de Godard esta naturaleza fronteriza del cine coincide con la propia esencia de la Historia: «...digamos que la Historia es todo junto. [...] Pero a menudo se dice: no hay que mezclar. No se trata de mezclar, las cosas se plantean juntas, no se da la conclusión enseguida [...] han existido juntas, luego recordamos que han existido juntas»<sup>8</sup>.

Aunque en un sentido algo distinto, quizás con un cariz más marginalista, Pasolini, el otro gran adalid de lo espurio en aquellos años, tampoco se limitó a tomar cosas de otras artes sino que se arrojó hacia lo impuro como sustancia literaria<sup>9</sup> antropológica y sexual (es decir, política) en infinitos poemas, artículos y películas. A modo de pequeña muestra valgan unos versos tomados de una de sus *Poesías inciviles*: «Todos juran que son puros:/puros en la lengua...naturalmente:/señal de que el alma está sucia»<sup>10</sup>. Las reservas que guardaba ante la idea de una pureza cinematográfica no eran menos tajantes: «Explicar el cine por el cine es inventar una pureza ficticia del arte por el arte –incluso de la industria por la industria– y crear así una oscura ontología»<sup>11</sup>. En mayor medida que las defensas de un cine impuro lanzadas por André Bazin (que no eran óbice para

---

<sup>6</sup> *Ibidem*, 352.

<sup>7</sup> Juan Carlos RODRÍGUEZ, *Pensar/Leer históricamente [entre el cine y la literatura]* (Granada: A&CILE, 2005), 97-98.

<sup>8</sup> Palabras del cineasta en Jean-Luc GODARD y Youssef ISHAGHPOUR, *Archéologie du cinéma et mémoire du siècle* (Tours: Farrago, 2000), 24-25 y 71.

<sup>9</sup> Carla BENEDETTI, *Pasolini contro Calvino. Per una letteratura impura* (Turín: Bollati Boringhieri, 1998).

<sup>10</sup> Pier Paolo PASOLINI, *La religión de mi tiempo* (Barcelona: Icaria, 1997), 157.

<sup>11</sup> Palabras de Pasolini tomadas de Georges DIDI-HUBERMAN, *Pueblos expuestos, pueblos figurantes* (Buenos Aires: Manantial, 2014), 194.

que el crítico promoviese tal ontología del cine de resonancias teológicas<sup>12</sup>), pareciera que Godard y Pasolini como tantos otros, tenían en mente aquella otra sentencia de Sartre:

El arte nunca ha estado de parte de los puristas [...] Es bien sabido que el arte puro y el arte huero son una y la misma cosa, y que el purismo estético era sencillamente una brillante maniobra defensiva de los burgueses del siglo pasado que preferían que los denunciasen como filisteos a que se descubriera que eran unos explotadores.<sup>13</sup>

Visto así, el cine no tendría nada de lo que avergonzarse, al contrario, era el arte más popular de todos, siempre a medio camino entre la técnica y el divertimento de masas. Pero ahí no quedaba la cosa. Siguiendo el argumento de Sartre, el cine, si la ocasión lo requería, debía posicionarse políticamente, «mancharse las manos» y servir a una causa. Aunque con variaciones, durante años estas fueron las protestas que reivindicaba la palabra *impuro*: desde las posibilidades de establecer un contacto más estrecho con la realidad hasta la negativa a dejar el arte en manos de quienes tienen el alma sucia. Más allá de intereses filológicos, ¿qué otro sentido podría tener enredarse ahora en estas viejas disquisiciones? Son, a fin de cuentas, definiciones pensadas para los debates que recorrieron las décadas de los cincuenta y sesenta y ya fuesen más o menos existencialistas o humanistas (el problema del purismo y el compromiso, la vanguardia o el realismo, etc.), por lo demás fueron largamente meditadas y hasta zanjadas en su momento.

Y, sin embargo, la palabra ha vuelto con fuerzas revividas. Las sentencias se repiten y recientemente Badiou sin ir más lejos, ha reiterado la necesidad de pensar el cine en tanto que «arte absolutamente impuro. Es el plus-un [más uno] de las artes, parasitario e inconsistente»<sup>14</sup> que trabaja con «el caos de lo impuro, [que] es también el caos del tiempo». Su declarado platonismo y su inclinación por la lógica le impiden aplaudir completamente la impureza del cine y le hacen postular que el esfuerzo artístico del mismo reside «en transformar desde el interior ese material y producir imágenes-movimiento, imágenes-tiempo, por una suerte de travesía de la impureza»<sup>15</sup>. Pero tal aceptación a regañadientes no lo paraliza para valorar el campo de operaciones (en muchos casos políticas) que se abre cuando el cine establece interconexiones con otras artes (ese

---

<sup>12</sup> André BAZIN, «A favor de un cine impuro», en *¿Qué es el cine?* (Madrid: Rialp, 1990), 101-129.

<sup>13</sup> Jean-Paul SARTRE, *¿Qué es la literatura?* (Buenos Aires: Editorial Losada, 1950), 56.

<sup>14</sup> Alain BADIOU, *Pequeño manual de inestética* (Buenos Aires: Prometeo Libros, 2009), 131. Véase también Alain Badiou, *El cine como acontecimiento* (Ciudad de México: Paradiso, 2014), 36-39. Y Alain BADIOU, «El cine como experimentación filosófica», en *Pensar el cine 1: imagen, ética y filosofía*, ed. Gerardo Yoel (Buenos Aires: Manantial, 2004), 23-81.

<sup>15</sup> *Ibidem*, 69.

«platonismo de lo múltiple, como lo ha tildado Rancière<sup>16</sup>) hasta hacer de él un «arte compartido» que nos permitiría incluso filosofar acerca de la Historia del siglo XX por cuanto su esencia es ser «una red prácticamente infinita de relaciones entre imágenes». A pesar de que Badiou confía en ganar esta batalla contra la impureza, por otro lado, últimamente se ha quejado de que «en nuestros días ya no tenemos prácticamente ningún pensamiento del tiempo. [...] Hemos entrado en un período atemporal, instantáneo, lo cual muestra hasta qué punto, lejos de ser una experiencia individual compartida, el tiempo es una construcción e incluso, puede decirse, una construcción política»<sup>17</sup>. Puede que cuando pronunció estas palabras acabara de salir de un cine-fórum donde se proyectaban *Les Histoire(s) du cinéma*, pues parece haberle robado las palabras a su querido amigo:



El totalitarismo del presente, tal y como se aplica mecánicamente cada día más opresor a nivel planetario. Esta tiranía sin rostro que los borra a todos en beneficio exclusivo de la organización sistemática del tiempo unificado del instante. A esta tiranía global y abstracta, desde mi punto de vista huidizo trato de oponerme. Porque yo intento, en mis composiciones mostrar una oreja que escuche el tiempo... En efecto, yo no puedo sino ser el enemigo de nuestro tiempo puesto que su tarea apunta precisamente a la abolición del tiempo y de ahí que yo no vea que en este estado una vida merezca ser vivida. [1]

Los movimientos que idea la poética del cine son falsos movimientos, dice Badiou. ¿Y por qué no habría de jugar en nuestro favor, tal fundamento impuro del cine, fabulando con el tiempo más allá de la esquizofrenia del presente perpetuo en la que llevamos encerrados más de cuarenta años<sup>18</sup>? ¿No tiene el

[1]

<sup>16</sup> Rancière reprocha a su antiguo compañero que «la noción específica de *impurificación* aplicada al cine, es una manera de volver a las posiciones propias del pensamiento modernista», con lo que el cine, no sería un «verdadero arte» para Badiou y así tan pronto como elogia su impureza lo expulsa por ello mismo a los márgenes. Es por ello que se ve obligado a pregonar una «inestética» de corte modernista que a juicio de Rancière, no por colocarle tal prefijo deja de asegurar lo «propio del arte». Véase Jacques RANCIÈRE, *El malestar en la Estética* (Buenos Aires: Clave Libros, 2012), 79-110. Estos debates ontológicos no nos interesan demasiado. Creemos que el modelo de Rancière y el de Badiou ofrecen una lectura crítica del cine de los años sesenta y es por ello que acudiremos a sus propuestas.

<sup>17</sup> BADIOU, *El siglo* (Buenos Aires: Manantial, 2005), 137.

<sup>18</sup> Por esquizofrenia nos referimos al cambio en la percepción del tiempo señalado por tantos críticos de la Posmodernidad, como David Harvey, Andreas Huyssen, Paul Virilio, o Frederic Jameson, siendo éste último quizá el verdadero *chef de file* en esta cuestión. Apoyándose en la noción lacaniana de esquizofrenia, Jameson defiende que en la Posmodernidad, nuestra relación con el tiempo presenta un desorden enfermizo motivado por una pérdida de la experiencia de la continuidad temporal que nos lleva a vivir en un presente perpetuo, una amnesia continua en la que los acontecimientos del pasado guardan escasa conexión con el presente y donde un horizonte de futuro es difícilmente concebible. Esta es, por lo demás, la misma queja en la que insiste el libro de Marc AUGÉ, *El tiempo en ruinas* (Barcelona: Gedisa, 2003). Es también el lamento que marca las

cine capacidad para crear ficciones temporales que nos ayuden también a imaginar *otras* relaciones? El cine es *ese* pensamiento político del tiempo, esa «reconstrucción del presente» que Badiou echa en falta.

Quizá porque es un consumado antiplatónico, Rancière sí ha querido hacerse cargo de esta posibilidad. Ha subrayado sin timidez la importancia del cine como fuerza impura —aunque no goza del monopolio de la impureza pues la comparte con otras artes y con la política con quienes establece vínculos sin cesar—, y su carácter relacional al definirlo como una «multitud de cosas», como un conjunto de relaciones heterogéneas en manos del creador que las podría moldear para desarmar una determinada estructura del mundo. En esta empresa le acompaña Georges Didi-Huberman quien, en mayor medida que ningún otro filósofo de los últimos años, ha tenido ojo para reconocer en el principio de impureza la materia de base para edificar un original proyecto intelectual con el que pensar la Historia y sus imágenes (que se propone, como Godard, *escuchar al tiempo* y verlo en cada imagen) y que dice instalarse en el umbral entre estética y política: «La historia de las imágenes es una historia de objetos temporalmente impuros, complejos, sobredeterminados»<sup>19</sup>. Y, de entre todos esos objetos, las imágenes del cine que contienen y modifican el tiempo de múltiples formas son para Didi-Huberman de vital importancia.

Rancière y Didi-Huberman son algunos ejemplos de una reciente ola de pensamiento que aprovecha el cine para apelar a la potencia política de lo impuro (emparejada con frecuencia con la noción de *resistencia*) con una actitud que poco tiene que ver con el modelo del compromiso político y nada con aquel júbilo posmoderno por lo ecléctico. La impureza del cine, pensada ahora en tiempos oscuros, resulta ser la piedra angular de las mejores aportaciones en el estudio de las imágenes y la teoría cultural que ha aparecido hará escasos años de la mano de la filosofía política y la antropología del arte y de unos renovados estudios visuales. Lo es, incluso, para aquellos que plantean una nueva institucionalidad del arte<sup>20</sup>. Se ha hablado de giro

---

páginas de Marina GARCÉS, *Nueva ilustración radical* (Barcelona: Anagrama, 2017). En él la filósofa advierte que el tiempo es una urgencia política absoluta, que ya no nos encontramos ni en la Posmodernidad ni en la Modernidad, no hay ni tiempo lineal —que invita a soñar con un futuro en el que los problemas se solucionen— ni presente perpetuo de la *jouissance*. Lo que tenemos es un no-tiempo invivible, un tiempo que resta, el de nuestra condición póstuma. En otro tono, algo más heideggeriano pero actualizado, véase también Byung-Chul HAN, *El aroma del tiempo*. (Barcelona: Herder Editorial, 2015). O los recientes trabajos de Bernard Stiegler acerca de la técnica, el tiempo y la desorientación.

<sup>19</sup> Georges DIDI-HUBERMAN, *Ante el tiempo. Historia del Arte y anacronismo de las imágenes* (Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2001), 46.

<sup>20</sup> Usar el cine para poner en solfa la pureza del museo modernista que sigue el modelo del «white cube» o sea del museo como pared y no como pantalla donde se pudiesen proyectar cosas es algo que han comentado Marcelo EXPÓSITO y Manuel BORJA-VILLEL en *Conversación con Manuel Borja-Villel*

antropológico y político, pero poco importan los apelativos<sup>21</sup>. Lo determinante para este trabajo es que se ha esbozado una posible política de las imágenes que hunde sus raíces en la tradición del cine crítico y experimental. Asistimos, por tanto, a una relectura por parte de estudiosos y artistas, de ciertos procedimientos del cine en un arco que comprende los años 1920-1930 y posteriormente 1960-1980 al que habría que añadir las últimas creaciones del videoarte.

Pero es evidente que vistas o leídas ahora las obras de los sesenta que reivindican la impureza de lo estético (si es que tal palabra no ha planteado suficientes problemas desde hace unos años), revisten un interés que responde a argumentos muy diversos a los que a la sazón se esgrimían en su defensa. Nada escapa a la Historia, ni tan siquiera las lecturas, así que las obras pueden vivir tantas vidas como sean *necesarias*. Y hace un par de párrafos que la pregunta parece obligada: ¿por qué ahora? O mejor dicho, ¿qué le pasa a nuestro tiempo? ¿qué hay de crítico en nuestro momento actual para que sintamos tal necesidad?<sup>22</sup> Digámoslo de un modo sencillo. Si en nuestra actual *coyuntura* se insiste en no hacer ascos a las junturas (y mucho menos a la del arte con la política) y se rebuscan respuestas en el cine crítico de los años sesenta, en sus recursos y en sus nombres fundamentales, es por dos razones que caminan de la mano. En primer lugar porque ofrecen una impureza del tiempo y celebran la heterogeneidad y alteridad de la imagen así como la hibridez del espacio y de sus gentes, dando rostro a aquellos que eran invisibles hasta entonces<sup>23</sup>. O lo que es lo mismo, el cine moderno, por su vocación etnográfica y política lo pone todo en plural, *avec un s* que diría el cineasta suizo, desde ritmos temporales y lugares hasta pueblos, lenguas

---

(Madrid: Turpial, 2015), 183-184. Y Manuel BORJA-VILLEL y Carles GUERRA, «El cine crítico como modelo de un nuevo museo.», 2015, <https://www.youtube.com/watch?v=1JKuuzOfbiO>. Hemos acudido también a las interesantes reflexiones de Hito Steyerl sobre las posibilidades del cine en el museo como medio para evidenciar la carencia de la esfera pública burguesa y sus pretensiones de transparencia en Hito STEYERL, «¿Es el museo una fábrica?», *Los condenados de la pantalla*, 63-79.

<sup>21</sup> Gabriel CABELLO PADIAL, «Malestar en la historia del arte: sobre la antropología de las imágenes de Hans Belting y Georges Didi-Huberman», *Imago Crítica*, n.º 2 (2010): 29-52.

<sup>22</sup> Tomamos la noción de «momento crítico» o «Ahora de lo conocible» de la lectura de Didi-Huberman del *Lesbarkeit* benjaminiano o lisibilidad de la historia. Véase Georges DIDI-HUBERMAN, «Ouvrir les camps, fermer les yeux», *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, n.º 61 (2006): 1011-1049. Tal principio lo fundamenta el historiador francés en su particular teoría del montaje: «Las imágenes se vuelven preciosas para el *saber histórico* a partir del momento en el que se ponen en perspectiva en unos *montajes* de inteligibilidad». DIDI-HUBERMAN, *Imágenes pese a todo. Memoria visual del Holocausto*, 232.

<sup>23</sup> Esta es también la hipótesis de trabajo de Miguel Ángel HERNÁNDEZ-NAVARRO, «Hacia un fetichismo estratégico: el retorno de lo material y la recuperación de la experiencia», en *Materializar el pasado. El artista como historiador (benjaminiano)* (Murcia: Micromegas, 2012), 111-130.

e historias, para hacer jaque a la uniformidad y mostrar la diferencia. Asimismo, la década de los sesenta, anota Huyssen, es particularmente interesante para nuestra actualidad «precisamente por su carácter palimpséstico»<sup>24</sup>.

A nuestros ojos esto es políticamente atractivo, pues en nuestro mundo el horizonte espacio-temporal ha ido estrechándose desenfrenadamente mientras las imágenes quedaban en manos de unos pocos, que las emplean para autorrepresentarse y autoproclamarse como sujetos sustanciales y únicos. Es en esta reconfiguración de tales coordenadas *a través de las imágenes* y en un sentido más igualitario (o en poder de *cualquiera*), donde algunos autores reconocen una nueva alianza entre radicalismo artístico y político. En una palabra, porque rastreando en dicha herencia del cine crítico muchos pensadores han encontrado una estética política de las imágenes que permita salir de la trampa en el que nos encontramos, esa celda sin salida de cuatro paredes: el tiempo vacío y circular, el espacio mercantilizado, la imagen-fetiché y la política secuestrada y reconvertida en gobernanza. Si las manos se manchan y si las imágenes toman posición es sobre todo, al aceptar esta impureza y no por seguir un imperativo de militancia.

### ***Cine, tiempo e Historia del Arte: volver a mirar***

Esta trampa, no lo olvidemos, era también la trampa de la disciplina. Así, la vuelta de lo impuro ha inaugurado un nuevo capítulo en la historia del arte que pretende quitarse de encima algunos lastres. Uno de estos pesos muertos era aquel viejo cuento de la historia del arte edificada sobre el relato vasariano o su actualización en el formalismo kantiano asentado con el *Modernism*, cuya lógica no hacía sino fortalecerse en los modelos antihistóricos que engendró cierta postura simplista de la Posmodernidad<sup>25</sup>. Librarse de ellos pasaba por acoger la

---

<sup>24</sup> HUYSSSEN, *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*, 223.

<sup>25</sup> Por *Modernism* entendemos una tradición teórica elaborada en Norteamérica durante los años 30 y 60 principalmente por los críticos de arte Clement Greenberg y Michael Fried devenido discurso hegemónico en el contexto de la Guerra Fría al establecer una serie de principios incuestionables como la autonomía del arte, el antirrealismo intrínseco a lo moderno o la superioridad del arte occidental, válidos para producir historia del arte en cualquier momento o lugar. Es decir, el *Modernism* se convirtió en lo que Francis Frascina siguiendo a Noam Chomsky, denomina un «paradigma». Tanto es así que cuando dicho paradigma encontró graves dificultades para seguir definiendo las tan originales prácticas artísticas de los años sesenta que ya no se guiaban por tales principios, se llegó a sugerir (aunque fuese en el plano conceptual) que el arte podía haber muerto o entrado en una etapa «posthistórica» (A. Danto). Por su parte Rancière denomina «régimen estético del arte» a la división de la visibilidad e inteligibilidad del arte asociado a la autonomía del mismo, que no responde ya a valores representativos y éticos e indica que los discursos que estipulan una única temporalidad para el arte o niegan sus contactos con las otras

impureza del hecho artístico y convocar a la interdisciplinariedad, así como tejer otras narraciones basadas en una temporalidad distinta de la evolucionista o de la no menos cerrada esquizofrenia del presente perpetuo. Primaba pulverizar las fronteras entre las artes que decreta la ortodoxia moderna sin caer en ninguna celebración fetichista, tanto, como acabar con los modelos temporales que proponen sendos momentos. Tras las huellas de tal alternativa iban buscando los artistas más vanguardistas entre las alteradas décadas de los sesenta y setenta. Como ellos, el cine ya tenía los deberes hechos:

Y se comprueba entonces el derrumbe de esa modernidad en la década de 1960, bajo los golpes conjugados de la sospecha política acerca de la autonomía artística y la invasión de las formas comerciales y publicitarias. Esta historia de pureza modernista vencida por el todo vale posmoderno olvida que la confusión de las fronteras se puso en juego de manera más compleja en otros lugares, como el cine.<sup>26</sup>

Como decimos, la invitación a dinamitar muros, tiene su correlato en una búsqueda de otra temporalidad. Y como anota Didi-Huberman en referencia al trabajo de James Coleman, esta debe trabajar en busca de «una experiencia del tiempo que no es reductible ni a la inmediatez de la aprehensión óptica (versión modernista) ni a la anomia de una memoria destinada a tomar acta de la obsolescencia de todas las cosas (versión postmodernista)»<sup>27</sup>. ¿Por qué habríamos de escoger de un modo tan binario? Ante tal disyuntiva los historiadores se dieron cuenta de que urgía generar un modelo nuevo que no se contentase ni con una visión reducida de la obra de arte como objeto autónomo, ni con aquella otra postura ultradesmaterializada que tomaba las imágenes como simulacros o mentiras absolutamente desligadas de un real en vías de extinción. Un tercer espacio que renunciase también a esa otra losa paralizante que censuraba tajantemente cualquier interferencia entre lo visual, lo textual y lo oral. Los historiadores del arte, críticos y estetas se veían obligados a tener que elegir entre un arte solo de la mirada estética (antifenomenológica, autoconsciente y estática) y un arte de la palabra igualmente volátil que rehúye lo visual al tomarlo exclusivamente por un perverso nido de relaciones de poder o insulsa excrecencia de nuestra sociedad de la abundancia.

Desde los años setenta en adelante, una gran variedad de corrientes teóricas radicalizaron algunas perspectivas críticas a la visión apriorística y descorporeizada de la Modernidad

---

esferas de la experiencia colectiva no son más que negaciones del régimen estético del arte. Rancière, *El reparto de lo sensible: estética y política*.

<sup>26</sup> Jacques RANCIÈRE, *Las distancias del cine* (Buenos Aires: Manantial, 2012), 11.

<sup>27</sup> Georges DIDI-HUBERMAN, *Essayer voir* (París: Minuit, 2014), 79.

iniciadas en los años sesenta llegado en ocasiones a una total demonización de lo visual. Algunas eran derivaciones de la formulación sartriana de la reificación del sujeto mirado que luego Foucault recrudecería teorizando sobre el ojo del poder, unidireccional y sin rostro, panóptico y burocratizado, dotado siempre de un gran poder de cosificación<sup>28</sup>. Sin lugar a dudas, la más interesante en este sentido fue la sospecha feminista a la mirada en el cine clásico que tomó vuelo a partir del crucial artículo del año 1975 de Laura Mulvey *Visual Pleasure and Narrative Cinema*, y que va a provocar toda una generación de cineastas desconfiados y dispuestos a ensayar miradas que no objetualizasen lo contemplado<sup>29</sup>. Cuando no, se trataba de herencias de la censura situacionista a la borrachera de las imágenes que nos asaltan diariamente en nuestras espectacularizadas sociedades. Para los escépticos seguidores de Debord (o los adornianos, que para el caso son lo mismo), las imágenes acumuladas hasta hacerse capital bloquearon nuestro imaginario, convirtieron la realidad en puro fetiche, en un universo de cartón piedra o una superficie brillante sin fondo alguno, y nos despojaron de la posibilidad siquiera de soñar con un contacto real con las cosas —ni que decir tiene que tal diagnóstico adquiere cada vez más peso dada la actual hipertrofia de la imagen multiplicada ya *ad nauseam*—. ¿Del «Cache-toi, objet!» («¡Escóndete objeto!»), aquella famosa pintada en una pared de la Sorbona en Mayo del 68 que denunciaba el fetichismo de la mercancía, se habría pasado al «Cache-toi, image!»?<sup>30</sup>

El cesarismo absoluto de la mirada y la seducción ilusionista de las imágenes: un *crimen perfecto*. Si no se apostaba por una dialéctica de la mirada y una teoría de la imagen dialéctica, nos encontraríamos otra vez en paro técnico, otra vez ante dos imposibles juntos, uno al lado del otro, para negar una política de las imágenes. En la desencantada década

---

<sup>28</sup> Acerca de lo visible en Foucault como instrumento de poder que liquida una dialéctica fenomenológica de la mirada» se ha pronunciado JAMESON en *El posmodernismo y lo visual, Colección Eutopías* (Valencia: Episteme, 1995). Aunque él mismo en ocasiones ha podido caer en esta misma idea de mirada sin rostro en mitad de una omnipresente pornografía de lo visual que acaba por bloquear los sentidos y conducirnos a una irremediable patología visual, a una desorientación completa que anula cualquier conato de crítica. Por ello, es mejor acudir al ya citado estudio sobre el antiocularcentrismo en el pensamiento francés: JAY, *Ojos abatidos. La denigración de la visión en el pensamiento francés del siglo XX*. En él dedica el norteamericano un capítulo al autor de *Las palabras y las cosas* donde concluye «Foucault nunca exploró en profundidad el papel que la experiencia visual podría desempeñar en la tarea de resistencia. Por otra parte, parece poco probable que tuviera depositadas sus esperanzas en un sentido alternativo» (314).

<sup>29</sup> El artículo puede encontrarse traducido: Laura MULVEY, *Placer visual y cine narrativo*, (Valencia: Centro de Semiótica y Teoría del Espectáculo, 1988). Acúdase también al recorrido que hace Peter WOLLEN en, «Teoría de la mirada», *New Left Review*, n.º 44 (1998): 86-100.

<sup>30</sup> La importancia del mensaje antiobjetual de esta pintada puede rastrearse en Jean-François CHEVRIER, *El año 1967 y la cosa pública. O los avatares de la conquista del espacio* (Madrid: Brumaria, 2013).

de los ochenta, los inventores del «fin de la historia» (lo sabemos, unos por desilusión y otros por malicia) llegaron con este nuevo y mejorado fin del poder de agencia de la mirada y de las imágenes para hablarnos de las cosas reales, para resistir activamente y servir a la emancipación social (¿cómo hacer algo así si son precisamente esas imágenes las que nos han sumido en la irrealidad más alienante?)<sup>31</sup>.

En su dilatada carrera Godard ha pasado por diversas posturas y corrientes. En los años sesenta era cercano a una fenomenología afin a las concepciones sobre la percepción de Merleau-Ponty y de la *responsabilidad* de la comprensión del mundo de Sartre que lo llevan a defender una determinada política de la visión —y sobre todo de la mirada al cuerpo femenino—<sup>32</sup>. Igualmente, tuvo ciertos coqueteos con ideas situacionistas acerca de la colonización de la vida cotidiana en el mundo moderno, aunque nunca cayó en sus actos extremos y pozos ciegos; hasta llegar a un cine abiertamente militante preocupado por denunciar la deformación maliciosa de la realidad que los medios de masas perpetraban diariamente y que pasaba por un ataque a las imágenes. En *Le Gai Savoir (La gaja ciencia, 1969)*, la voz en off se lamentaba:

Imágenes censuradas, imágenes prostituidas, imágenes mutiladas, imágenes corrompidas, imágenes jodidas, imágenes apaleadas por todos los gobiernos, televisiones y cines occidentalizados que hacen que la información rime con la represión, la basura y la cultura.

Sacar a las imágenes del atolladero, recuperarlas, quitárselas a quienes las apalean es la tarea que se propusieron los grandes cineastas de los años sesenta (Godard, Marker, Farocki, Pasolini, el Debord de sus últimos experimentos con el *détournement*, y un largo etcétera). Aprendieron a usar sus cámaras y el inmenso archivo de las imágenes que acumuló el siglo y montarlas de otro modo, para que volviesen a encender la llama política y supieron emplear sus objetivos en la captación de un tiempo distinto al círculo hueco del presente y una corporalidad resistente.

La historia del arte ha tardado algún tiempo en seguir los pasos de los creadores. Solo cuando lo ha logrado plenamente ha incluido el cine entre sus mayores intereses, pero para ello ha

---

<sup>31</sup> Nos encontramos así a Rancière discutiendo con Debord y Didi-Huberman en abierta refriega contra Gérard Wajcman y Claude Lanzmann, ambos para combatir las posturas de quienes deprecian la capacidad de la mirada para la emancipación o las posibilidades de las imágenes de establecer un contacto con lo real.

<sup>32</sup> En este sentido serán enormemente interesantes los comentarios de Mulvey no siempre negativos a la forma cómo la cámara de Godard encuadra y filma a las mujeres con los que trabajaremos y que trataremos de matizar. De modo general, sobre la mirada en el cine de Godard véase Jacques AUMONT, *Las teorías de los cineastas. La concepción del cine de los grandes directores* (Barcelona: Paidós Ibérica, 2004), 60-64.

tenido primero que reconvertirse en *historia de las imágenes*. Tal gesto tiene, nuevamente, un cariz político pues al prestar mayor atención al movimiento y a sus usos puede despertar las imágenes de la Historia y no arrinconarlas como objetos muertos y eternizados. La obra ya no puede ser desligada de su propia dinámica y de su actividad, como tampoco podemos tomar un fotograma suelto de una película y aislarlo de su función en el total del metraje. La imagen es ahora, ella misma y el *proceso* (¿otra manera de hablar del tiempo?) que desencadena, ese acto de imaginación según Didi-Huberman, la reconfiguración de lo sensible que provoca en términos de Rancière y el *acontecimiento* que puede desatar para Badiou. En cualquiera de los casos a la obra se le reconoce el poder de romper el *continuum* temporal y el reparto espacial dado así como se presta atención a las energías que posee para emplazar a una comunidad.

### ***Jacques Rancière: cine y reparto de lo sensible***

Esta es, por ejemplo, y no se cansa de repetirlo, la motivación última de Rancière<sup>33</sup>. No resulta extraño entonces que sus obras hayan vivido una segunda juventud en los primeros compases de nuestro siglo suscitando por igual el interés de artistas, activistas, politólogos o curadores. En su defensa de la experiencia estética como forma de producir una desviación en la experiencia ordinaria, Rancière mantiene una fe en el poder emancipador de las imágenes que en cierto sentido lo sitúa lejos de algunos de los teóricos de la filosofía francesa y en especial del Situacionismo. Su logro estriba en haber refutado de un solo golpe a los pensadores «realistas» y su pesimismo apocalíptico que en estos últimos años han desdeñado la existencia de la crítica en nuestro mundo consensual y mercantilizado, y sus hermanos gemelos posmodernos que tachan (incluso aplauden cínicamente) de simulacro toda imagen que se precie. Ambos se mueven en un callejón sin salida al hacer de toda protesta un espectáculo y de todo espectáculo una mercancía<sup>34</sup>. Si bien, para Rancière aún estamos en condiciones de producir una distancia y el cine es una de sus mayores bazas. El filósofo francés defiende una alteridad de las imágenes del cine fundada en su capacidad para quebrar el paisaje de lo que «se ve y lo que se puede decir, de quien tiene competencia para ver y la cualidad para decir, sobre las propiedades de los espacios y los posibles del tiempo»<sup>35</sup>. Y tal es, muy brevemente, su definición de la política como acto de interrupción que desbarata este juego de identidades a todas luces desigual por no hacer más que generar constantemente

---

<sup>33</sup> Jacques RANCIÈRE, *En los bordes de lo político*, 2007.

<sup>34</sup> Jacques RANCIÈRE, *El espectador emancipado* (Buenos Aires: Manantial, 2010), 38.

<sup>35</sup> RANCIÈRE, *El reparto de lo sensible: estética y política*, 10.

una exclusión, un residuo al que se le niega el derecho a tomar parte de lo común. Dicho así, la política es ella misma estética y poética por cuanto no es más que una configuración de lo sensible:

Por su parte la política tiene su estética: en el fondo, la política es la constitución de una esfera específica de objetos supuestamente comunes y de sujetos supuestamente capaces de describir esa comunidad, de argumentar sobre ella y de decidir en su nombre. La acción política establece montajes de espacios, secuencias de tiempo, formas de visibilidad, modos de enunciación que constituyen lo real de la comunidad política. La comunidad política es una comunidad disensual.<sup>36</sup>

Arte y política son dos formas de división de lo sensible y cada una goza de sus propios mecanismos para ello. No hay tal conflicto entre la pureza y la politización, pues la estética y la política son dos modos de presencia de cuerpos singulares en un espacio y un tiempo específico<sup>37</sup>. El cine es muchas cosas, decía Rancière, y por ello rehúsa toda teoría unitaria. Pero, si hubiésemos de dar una definición esencial, diríamos con Rancière que el material con el que trabaja el cine no es más que ese sensible que debe ser desdibujado, desordenado, removido finalmente, en modos menos jerárquicos. Tal habilidad para abrir fisuras en la unidad de lo dado hasta dibujar una nueva topografía de lo sensible hace de cierto cine un arte del desacuerdo, político por derecho propio, más allá de las filias o fervores por militar por una u otra causa que puedan sentir los creadores. Pero ¿con qué estrategias o «figuras estéticas» se hace el cine para obrar esta mutación efectiva del reparto de lo sensible?

Hemos de argumentar que Rancière elabora su teoría en los sesenta, cuando, según su criterio, hubo algunos filósofos y creadores que con una actitud poética hacia el arte y la política —las distinciones para el francés quedarían en buena medida anuladas por ser atributos de ese mismo *arjé* excluyente— «miraron el mundo que nos rodea de un modo diferente, volvieron visible lo imperceptible, sensible lo indiferente, volvieron extrañas cosas que caían por su propio peso»<sup>38</sup>. Por aquellos años el cine también pasa por una época dorada de hibridaciones, y cae en manos de videntes que lo pusieron al servicio de lo que hasta entonces había quedado invisible:

Durante los años 60, el éxito de la política de los autores coincidió con el gran momento de cuestionamiento del arte. Godard integró los dibujos animados pop o las performances en la transformación de lo continuo cinematográfico, provocando una transformación de la mirada del espectador. El cine tomó

---

<sup>36</sup> Jacques RANCIÈRE, *Sobre políticas estéticas* (Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 2005), 55.

<sup>37</sup> RANCIÈRE, *El malestar en la Estética*, 36.

<sup>38</sup> Jacques RANCIÈRE, *Momentos políticos* (Buenos Aires: Clave Intelectual, 2010), 22.

sus préstamos del tumulto de las vanguardias o de las exigencias políticas para constituirse en un arte que preserve su identidad incluso a través de la revolución de sus modos de descripción y narración.<sup>39</sup>

El cine puede cortar o estirar el tiempo, superponer temporalidades heterogéneas a través del montaje o los planos ralentizados que alteren el totalitarismo del tiempo perpetuamente igual de la mercancía; tiene la capacidad, mediante la ficción y lo teatral, de imaginar cuerpos que recorren el espacio y lo viven de otro modo y privan al reparto de su carácter unívoco. Así también, el cine logra introducir a ese *sobrante* al que se le proscribió de la pertenencia y la presencia en el todo pero no ya *en tanto que exceso* sino como lugar propio o apropiado (este es el modelo de un cine de la presencia en los espacios cualesquiera del primer Godard); es el arte que abole todas las jerarquías sociales dando voz y mirada a través de la cámara a quienes carecen de ellas. No otro propósito que el de hacer a los de abajo adueñarse de sus espacios y sus lenguajes, usando la cámara como medio de socialización, guía el cine militante que brotó en los alrededores de Mayo del 68. Es el arte del desdén a las oposiciones entre exterior e interior, documento o ficción, entre cuerpo y pensamiento o entre las especies artísticas y entre elementos visuales y textuales, es un entramado frases-imágenes y textos, todo revuelto, y escupido a la pantalla. Consideramos que si hubo un momento particular en el que el cine inventa este variado catálogo de procedimientos y preocupaciones sociales, este es el cine moderno, a pesar de que Rancière no sea muy amigo de las periodizaciones. Su aproximación teórica es particularmente útil para esta investigación pues no solo su definición de lo político permite una lectura espacial o propiamente urbana, sino porque además se ha encargado de analizar algunas de las obras que nos ocuparán.

Quizá solo tengamos una pega que poner, en este sentido. Aunque reconocemos el inmenso valor de su obra no estamos completamente de acuerdo con la negativa del filósofo a otorgar valor político a aquel arte que dé a conocer una determinada estructura de poder que, por su complejidad o debido a cualquier otra coyuntura, hasta ese entonces permanecía oculta a los ojos del espectador, ya sea a través de procedimientos alegóricos, del uso del montaje o del trabajo con la «basura» informativa diariamente vertida por los medios. Rancière argumenta que el «arte no es político, tampoco, por la manera en que representa las estructuras de la sociedad, los conflictos o las identidades de los grupos sociales»<sup>40</sup>. Sostener tal cosa supone radicalizar las legítimas críticas a los excesos pedagógicos de las vanguardias (desde Brecht en adelante), pero hacerlo hasta el punto de

---

<sup>39</sup> Jacques RANCIÈRE, «El destino del cine como arte. Entrevista a Jacques Rancière», *Zinema*, 2005, <http://www.zinema.com/textos/eldestin.htm>.

<sup>40</sup> RANCIÈRE, *El malestar en la Estética*, 33.

invalidar muchas manifestaciones artísticas que a nuestro juicio sí contienen un potencial político de ruptura y no toman al espectador por ciego ignorante. Una de las críticas al modelo de Brecht más interesantes que se han efectuado desde la teoría del cine es la propuesta por Kaja Silverman. La autora norteamericana reconoce que durante los años sesenta y setenta el empleo en el cine del paradigma brechtiano del teatro fue muy fructífero en la renovación del medio y en la búsqueda de nuevos caminos para dotarlo de una entidad política. Este teatro incontaminado por lo imaginario, que apelaba a la razón y comprometía al espectador con su propia consciencia de espectador, ayudó a reinventar el trabajo del cine ampliando sus márgenes de operación y sacándolo de cierto letargo al dotarlo de una genuina potencia crítica. Sin embargo, seguidamente, Silverman recalca que de esta adaptación tan ventajosa durante los años setenta, no puede derivarse que en todo momento o toda etapa histórica del cine la identificación del espectador con los personajes y hechos reflejados en la pantalla cinematográfica es una operación anacrónica y reaccionaria, ni mucho menos que su contraria (el extrañamiento o la distanciamiento en el *efecto V*) sea *per se* la única meta del cine político. La teórica imagina un posible programa para el cine político en los noventa que saque provecho de la capacidad de identificación, casi carnal, con los cuerpos de este arte:

Un cine así pondría al sujeto en una relación identificatoria precisamente con esos otros a cuyas expensas su *moi* se mantenía a sí mismo previamente. [...] Este cine proyectaría al sujeto masculino en los parámetros corporales de la feminidad; al sujeto blanco, en los de la negritud; al sujeto de clase media, en los de la carencia de techo, y al sujeto heterosexual, en los de la homosexualidad. [...] Exploremos las condiciones bajo las cuales una obra de arte impulsa a su espectador a conferir el don del amor a coordenadas corpóreas que no pueden asimilarse a su cuerpo propioceptivo, y así a identificarse a distancia de éste.<sup>41</sup>

Más adelante, al hablar de la mirada, ahonda en este poder del cine y subraya esta necesidad de apertura de la imagen al campo sensitivo y al deseo proponiendo un ejemplo:

La película de Farocki [se refiere a *Bilder der Welt und Inschrift des Krieges* (*Las imágenes del mundo y la inscripción de guerra*, 1989)] indica asimismo que, precisamente porque está localizada dentro del deseo, la temporalidad y el cuerpo, la mirada puede reanimar y abrir al cambio lo que la cámara/*mirada* mortificaría y rememoraría. Puede por consiguiente constituir el lugar para una visión resistente e incluso transformadora.<sup>42</sup>

A juzgar por estas palabras, pudiera parecer que prácticamente los pocos puntos de apoyo en el pasado a partir

---

<sup>41</sup> Kaja SILVERMAN, *El umbral del mundo visible* (Madrid: Akal, 2009), 104 y 109.

<sup>42</sup> *Ibidem*, 169.

de los cuales empezar a respetar estas guías y dar con un nuevo trabajo político en el cine, serían la trayectoria del citado Eisenstein o, refiriéndonos al cine moderno, sobre todo —aunque no únicamente— la de Pasolini, iniciador de la teoría del «discurso indirecto libre» y poeta de las lenguas, cuerpos y sexualidades subalternos. Sin lugar a dudas, Pasolini sienta una base indispensable en este sentido y a primera vista mucho más útil que aquel Godard convertido a la religión de Brecht desde mediados de 1960. Sin embargo, Silverman, con el apoyo del mencionado Farocki, ha indagado en el esfuerzo continuo que realizó el suizo a lo largo de su carrera por situarnos en el lugar del otro —en concreto en el del sujeto femenino y este será un elemento central de nuestra lectura de la filmografía godardiana—. Y con ello Godard apartaría al sujeto de su solipsismo, introduciendo tensiones y vulnerando las divisiones tajantes, tan pronto como funda un pensamiento de las imágenes que no es solamente el triunfo de la razón objetiva e iluminadora sobre la inconsciencia sino también el de la duda o el de los estados del cuerpo y el espesor de la presencia física en el espacio y el tiempo. En el mismo sentido desarrollaba un tipo de mirada que hace algo más que demostrar que mirar es celebrar el puro espectáculo o practicar la dominación<sup>43</sup>.

A pesar de ello, este esfuerzo no siempre ha sido valorado y muchos autores aplaudieron el abandono de ciertos códigos brechtianos en Godard y de forma generalizada en el arte y el cine recientes. De ahí que Rancière guste más del uso analógico y metafórico que hace Godard del montaje en los años noventa (*Les Histoire(s) du cinéma* es el monumento de esta etapa) que de ese otro montaje que trata de cortar con bisturí la realidad para que el espectador pueda ver las vísceras del sistema. Esta misma problemática del montaje poético o dialéctico en Godard la aborda Didi-Huberman, quien también desatiende el maoísmo

---

<sup>43</sup> Farocki y Silverman, *A propósito de Godard*. Por ello mismo Farocki, que también recelaba del concepto de manipulación, lo consideró su padre putativo y personajes como Alexander Kluge lo situaban en la base de la renovación del arte. Sobre la estrecha relación entre los dos cineastas véase también Volker PANTENBURG, *Farocki/Godard. Film as Theory* (Amsterdam: Amsterdam University Press, 2006). Quizá también por esta razón, el cineasta sea tan importante para pensadores que como Jacques Rancière y Georges Didi-Huberman, están empeñados en descubrir el potencial político de la imagen y destapar el absurdo antidemocrático que se esconde detrás del argumento sobre su abundancia y su masificación. De la inmensa bibliografía de ambos, solo algunos botones de muestra en relación con el exceso de las imágenes y la obra de Godard: Jacques RANCIÈRE «El teatro de las imágenes», en *La política de las imágenes: Alfredo Jaar*, ed. Georges Didi-Huberman (Santiago de Chile: Metales pesados, 2008), 69-91. Jacques RANCIÈRE, «Crítica de la crítica del espectáculo», en *Pensar desde la izquierda. Mapa de pensamiento crítico para un tiempo en crisis* (Madrid: Errata Naturae, 2012), 379-397. Sobre Godard ha escrito Rancière en: RANCIÈRE, *La fábula cinematográfica. Reflexiones sobre la ficción en el cine*. Y Jacques RANCIÈRE, *El destino de las imágenes* (Buenos Aires: Prometeo Libros, 2011). Didi-Huberman tiene un monográfico dedicado al cineasta: Georges DIDI-HUBERMAN, *Passés cités par JLG* (París: Minuit, 2015). Y sobre la recuperación de las imágenes se ha pronunciado en numerosas ocasiones.

del suizo, al afirmar: «La cuestión radica entonces en saber si, en un montaje dado, nos enfrentamos a la puesta en poema del mundo o a su puesta en fórmula»<sup>44</sup>. Sin embargo, la cuestión, para nosotros, es más bien esta otra: ¿por qué renegar en todo momento de la fórmula? ¿Por qué no mejor historizar en cada caso hasta sus últimas consecuencias?

### ***Georges Didi-Huberman: una fenomenología política del cine***

En una carta dirigida al autor de *La Mésestante*, el propio Didi-Huberman reconocía la fraternidad de sus acercamientos con Rancière: «a diferencia de toda una tradición de filosofía académica que no había visto en las imágenes del arte sino una posible guinda (estética) sobre el pastel del pensamiento (ontológico), usted se ha tomado en serio las imágenes en su inmanencia»<sup>45</sup>. Lo que no se habría tomado en serio, según Didi-Huberman, y en este sentido sus reproches por haber despreciado la fenomenología son muy directos, es el propio material sensible al que apela la imagen: «la imagen reclama lo sensible, pero lo sensible implica el cuerpo, el cuerpo se agita con los gestos, los gestos vehiculan emociones, las emociones son inseparables del inconsciente, y el inconsciente implica en sí mismo un nudo de tiempos psíquicos, de manera que una sola imagen puede poner en juego o en cuestión todo el modelado del tiempo y de la historia misma, incluso de la historia política»<sup>46</sup>.

Lo relevante de sus escritos para nosotros es que puede que no haya habido una afirmación tan tajante del poder político del arte desde los años de la *New Art History*, aunque ahora el desplazamiento hacia lo visual y lo filmico es ya más que evidente. Y Didi-Huberman no ha parado de repetirlo: «Las imágenes toman posición en cuanto tales, mejor dicho, en cuanto que se convierten en tales imágenes a través del montaje que les confiere esa eficacia que es tanto política (la posición como apertura de diferencias, si es que no de conflictos), como estructural (la posición como juego de lugares, si no de funciones)»<sup>47</sup>. No por otra razón, en su defensa de una *fenomenología política de las imágenes*, el francés ha dedicado un importante esfuerzo a completar un contra-modelo teórico para el estudio del cine que supere el *impasse* semiótico, siguiendo el curso marcado por Benjamin y Deleuze. Su acercamiento privilegia una visión antropológica del cine atenta a su materialidad y la de los cuerpos, gestos y emociones que

---

<sup>44</sup> Georges DIDI-HUBERMAN, *Pasados citados por Jean-Luc Godard* (Santander: Shangrila Textos Aparte, 2017), 52.

<sup>45</sup> Georges DIDI-HUBERMAN, «Imagen, lenguaje: la otra dialéctica.», *Anthropos. Cuadernos de cultura crítica y conocimiento. Georges Didi-Huberman. Imágenes, historia, pensamiento*, n.º 246. (2017), 127.

<sup>46</sup> *Ibidem*, 129.

<sup>47</sup> *Ibidem*, 125.

muestra, a otra visión propia de cómo se conduce el deseo, así como se empeña en rastrear las tácticas políticas que puede desplegar el medio —algo que en el vocabulario del francés, insistimos, equivale a preguntarse por cómo juega el cine con el *tempo*—. Para ello se ha apoyado en la *dialéctica de las imágenes* en Warburg<sup>48</sup> y en el marxismo heterodoxo de Benjamin que tanto alertó de los peligros del historicismo con su tiempo antimaterialista, «vacío y homogéneo», así como valoró en el trabajo de los surrealistas con lo maravilloso y las iluminaciones profanas (esas chispas que podrían prender un fuego liberador), la aparición de un modelo de desestabilización del presente a partir de la elaboración crítica del pasado. En lo que se refiere al cine, recientemente Didi-Huberman ha enriquecido su uso de la noción benjaminiana del *tiempo-ahora*, con la teoría deleuziana del montaje y la imagen-cristal en la que «el tiempo se desdoble a cada instante en presente y pasado [...] en dos direcciones heterogéneas, una que se lanza hacia el futuro y otra que cae en el pasado»<sup>49</sup>.

Un acercamiento al cine que relegue tales impurezas del tiempo, o lo que es lo mismo, que olvide la memoria en toda su violencia —esa tradición de los oprimidos en la cual el tiempo adquiere su plenitud colectiva—, obstaculiza la posibilidad de una política de las imágenes, pues al fin y al cabo solo cuando logremos alcanzar una «mirada obrada por el tiempo», seremos capaces de desobedecer a la Historia homogénea del capitalismo tardío, la cual ha hecho del tiempo un dispositivo de dominación. Esta actitud hacia ese «archivo del siglo» que es el cine, ha llevado al filósofo francés a estudiar la obra de Sergei Eisenstein, Jean Vigo, Jean-Luc Godard, Pier Paolo Pasolini, Harun Farocki, Chris Marker, Joris Ivens, Alain Resnais, James Coleman, Steve McQueen e incluso el aspecto más visual de la obra de Brecht. En lo que a este trabajo se refiere nos interesa particularmente su posición sobre Godard (aunque también sobre Pasolini pues, repetimos, fue, en cierta medida su hermano en las antípodas)<sup>50</sup>. En él, establece un vínculo conceptual entre el cineasta y el filósofo alemán Walter Benjamin, en virtud no solo de su valía como profetas mal escuchados en su tiempo<sup>51</sup>, sino especialmente por la fe que compartían en las posibilidades revolucionarias de la poesía, del montaje, la mirada, la imagen y la cita, así como en la defensa de la necesidad de articular

---

48 Desarrollada en Georges DIDI-HUBERMAN. *La imagen superviviente. Historia del Arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg* (Madrid: Abada Editores, 2002).

49 DELEUZE, *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2.*, 113-114.

50 Sobre el poeta italiano ha escrito varios artículos y ensayos: Georges DIDI-HUBERMAN, *Sentir le grisou* (París: Minuit, 2014); Didi-Huberman, *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*. Georges DIDI-HUBERMAN, *Supervivencia de las luciérnagas* (Madrid: Abada Editores, 2012).

51 O más bien avisadores de incendios según la fórmula de Benjamin empleada en *Calle de dirección única*, que tanto gustó a Michael Löwy.

políticamente el pesimismo y la melancolía ante el horror del siglo XX.

Nuevamente, solo unas apostillas al planteamiento didi-hubermaniano con el que, repetimos, estamos muy de acuerdo. A nuestro juicio el francés ha sabido ver muy lúcidamente la relación entre lo impuro temporal (esto es: la mezcla de los tiempos largos de la historia con los instantes de la imagen), el montaje y lo político que constituye uno de los ejes conceptuales del presente trabajo. Si bien, su mirada olvida en buena medida los vínculos que presenta esta actitud con una casi infinita cantidad de cuestiones importantes en los años sesenta, momento en el que Godard fragua su teoría y práctica del cine. Más bien, lo que atrae al historiador francés es apuntar cómo las imágenes del pasado, en este caso los fragmentos de un cine anterior que Godard pone en juego en *Les Histoire(s) du cinéma*, son capaces de aparecer y desaparecer, de tener más de una vida a pesar del devenir temporal o precisamente gracias a la estratificación que éste conlleva (la acumulación de memoria). Así pues, siguiendo la senda de Benjamin, Didi-Huberman nos propone a un Godard convertido en historiador y agitador *con* el pasado:

Citar el pasado tiene muy poco sentido, excepto el sentido del anticuario o el nostálgico, si no satisfacemos la preocupación de citarlo a comparecer, de citarlo al proceso siempre abierto de nuestra historia presente. Los pasados citados no valen sino cuando denuncian los estados presentes de la injusticia. No valen por lo tanto sino cuando son mostrados, o, mejor, remontados en el presente en tanto este último busca, más o menos lúcidamente, establecer una relación —una constelación, decía Walter Benjamin, una configuración lacunar que dibuja a través de sus propias líneas de puntos cierto punto de vista o profecía de carácter político— entre el ayer y el porvenir.[2]<sup>52</sup>

Introducir a Godard en la órbita de Benjamin (con quien, no obstante, mantiene fuertes lazos a finales de siglo) ha supuesto rechazar (o al menos suavizar) la enorme influencia que tuvo la filosofía de Althusser y los escritos de Mao o el feminismo en el cineasta francés —esto es, la radicalidad política de los años sesenta y setenta—<sup>53</sup>. Igualmente puede deducirse de este ensayo que la forma mayor de «agitación» política con las imágenes tenga que ver con el rescate de la Historia. En Godard, creemos, existen múltiples líneas de agitación que trataremos



[2] *Histoire(s) du cinéma (Las historias del cine)*, Jean-Luc Godard, 1988.

<sup>52</sup> Georges DIDI-HUBERMAN *Pasados citados por Jean-Luc Godard* (Santander: Shangrila Textos Aparte, 2017), 37. En lo tocante al Godard como historiador benjaminiano véase GODARD y ISHAGHPOUR, *Archéologie du cinéma et mémoire du siècle*.

<sup>53</sup> Esta ha sido trabajada muy recientemente en el monumental David FAROULT, *Godard: Invention d'un cinéma politique* (París: Les Prairies ordinaires, 2018). De la misma manera Didi-Huberman saca a Pasolini de la tradición gramsciana —en incluso de la althusseriana— en la que él mismo pensó su obra para colocarlo lado a lado con Benjamin. Este hueco ha sido salvado por Agon HAMZA, *Althusser & Pasolini. Philosophy, Marxism, and Film*, ed. Palgrave Macmillan (Nueva York, 2016).

de rastrear y no todas ellas están pensadas como una llamada a convocar el pasado. Con todo, el tratamiento del cine en los ensayos de Didi-Huberman es tremendamente rico, útil y original y uno de los puntos de apoyo de este proyecto, entre otras buenas razones porque aplaudimos que tanto haya ayudado a superar el bloqueo lingüístico en el estudio de su cine. Por ejemplo, en su inclinación por una fenomenología del cine de corte deleuziano, ahora Didi-Huberman como Godard entonces, se ha rebelado contra algunos de los padres de la semiótica y especialmente contra Barthes y su concepción de lo visual. Barthes reprochó al cine su falta de pensividad (*id est*: lo que lo conducía al placer del fotograma) por la multiplicidad de sus imágenes y por su velocidad que no da cabida al pensamiento. Igualmente para Didi-Huberman la semiótica hace de las imágenes cajas de representación, objetos teóricos quietos y de la mirada que se posaba sobre ellas, el órgano actualizador de una lectura cerrada y con frecuencia, de una lectura que busca los significados y olvida las emociones y por tanto apela a un lector singular y no colectivo<sup>54</sup>. Este es, salvando las distancias, el punto de partida de las duras críticas del suizo a la semiótica y a su apuesta por un cine que *sí* nos permita pensar con las imágenes. Por tanto, en nuestro viaje por la obra godardiana trataremos de hacer nuestra esa particular mirada que aprecia el material antropológico en el cine (que tan bien ha desarrollado Didi-Huberman) para ir tras las pistas de la historia perdida de la ciudad en Godard. Pues, sea como fuere, es innegable que su filosofía, al igual que la de Rancière y Badiou, han producido un vuelco imposible ya de ignorar en la historia del arte, la historia del cine y el pensamiento sobre las imágenes desde las últimas tres décadas.

Imágenes, así pues, que nos sitúan ante lo real y ante la Historia sin perder de vista los mecanismos para revertirlos. Tal es, a su juicio, el interés que podemos aprovechar de este cine: aprender a lidiar con las paradojas de un tiempo en crisis y una cultura llena de contradicciones y tocada de un malestar no completamente incurable.

---

<sup>54</sup> Georges DIDI-HUBERMAN, *Peuples en larmes, peuples en armes. L'Oeil de l'histoire*, 6. (París: Minuit, 2016), 79-168.

BLOQUE 1. TANTO POÉTICA COMO POLÍTICA: LA DÉCADA DE LOS SESENTA O LA LLEGADA DE UN MUNDO NUEVO (1959-1967)

«Barravento» es un momento de violencia, en que las cosas de la tierra y el mar se transforman, y en que en el amor, en la vida y en el medio social ocurren cambios súbitos.

*Barravento* (Glauber Rocha, 1962).

Es aquí donde termina la vida y empieza la supervivencia.

*Prima della Rivoluzione (Antes de la revolución)* Bernardo Bertolucci, 1964

El orden se está desvaneciendo rápidamente.

*The Times They Are A Changin'* Bob Dylan, 1964

Entre los dos mundos la tregua, en la que no somos.

*Las cenizas de Gramsci*, Pier Paolo Pasolini, 1956

El desorden del mundo, ahí está el tema del arte. [...] Cuando el arte se pone en paz con el mundo, siempre firma la paz con un mundo en guerra.

*Escritos sobre teatro*, Bertolt Brecht, 1940

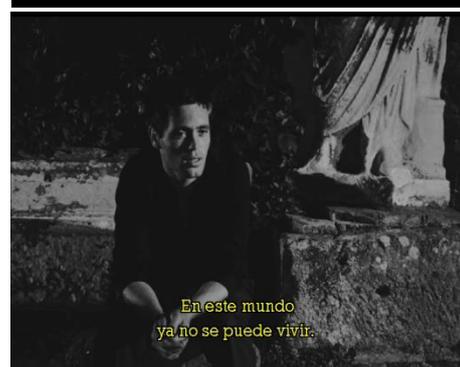
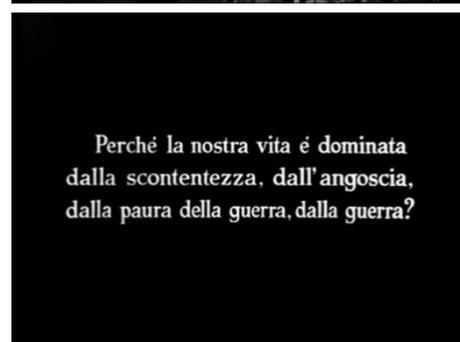
## Primera parte. Cadáveres y mutantes. *The times They are changing*

«Estoy cansada, agotada, asqueada, desorientada...», confesaba Vittoria (Monica Vitti), personaje central de *L'eclisse* (*El eclipse*, 1962) que pasea su apatía por el encuadre de Michelangelo Antonioni, sin descanso pero sin encontrar consuelo [1]. Ni ella ni tanto menos el espectador sabrán a ciencia cierta las razones que motivan su indolencia. Tan solo sabemos que esta atonía vital no se cura. De hecho, persistirá. «Hay algo terrible en la realidad y no sé lo que es» intuía una asustada y quebradiza Giuliana, también interpretada por Vitti en mitad de la densa niebla de *Il deserto rosso* (*El desierto rojo*), ese otro concentrado de angustia que rodara el de Ferrara en 1964 [2]. Menos brumosa y lánguida, antes bien energética, pero igualmente «golpeada» por las circunstancias, Paula Nelson (Anna Karina), la detectivesca protagonista de *Made in U.S.A.* (Jean-Luc Godard, 1966) merodea por una ciudad de cartón piedra que hace las veces de mundo en pequeño. Ella también advierte ese «algo terrible» que hay en la realidad, ante el cual ya no solo siente desconcierto sino sobre todo una profunda repulsión: «¿Cómo es que no vomito de estar en este mundo?» [3]. Quizá su náusea se manifestase en el momento en el que Paula percibiese ese mismo «olor a muerte» que un año antes notara Pierrot el loco, el arlequín guerrillero que se da a la fuga de un París irrespirable en la cinta homónima de Godard.

Por las galerías subterráneas de ese mismo París de náusea ya había andurreado Chris Marker para rodar *La jetée* (*El muelle*, 1962), una fábula distópica que como se sabe bien, discurre en torno a «la historia de un hombre marcado por una imagen de la infancia», pero que, si bien se recuerda con menor frecuencia, era también la historia de «un hombre que tiene miedo» [4]. Miedo de las secuelas que ha podido dejar una especie de tercera guerra mundial en el aire envenenado de la ciudad, miedo de los hombres extraños que por allí lo buscan y, sobre todo, miedo de no poder habitar el tiempo en ese futuro que sigue a la devastación y que para él, aunque sea «futuro» es ya totalmente póstumo. Un año después con *La Rabbia* (*La rabia*, 1963), un film ensayo de carácter «poético y político», Pier Paolo Pasolini se coronaría como el mejor representante de este grupo de seres que huelen y sienten el malestar de forma privilegiada, abriendo su pieza con la siguiente pregunta: «¿Por qué nuestra vida está dominada por el descontento, por la angustia, por el miedo a la guerra, por la guerra?» [5]. Toda su obra fue un intento por responder a esta preocupación, aunque la consecuencia esencial que de ella se derivaba ya la había extraído antes, en 1961: «En este mundo ya no se puede vivir, hay que sacar la uñas» concluía tajante Accattone [6], el héroe subproletario de su *opera prima* y que como todos los personajes del universo pasoliniano, existe (aunque morirá en el intento) solo para advertirnos de los infortunios que nos sobrevienen.



[1] [2] [3]



[4] [5] [6]

Asco, angustia, desorientación, rabia, miedo, descontento, falta de vida, acostumbremos a estas palabras, familiaricémosnos con estas emociones pues son más que usuales, obsesivas, a lo largo de los años sesenta. Porque en efecto, a diferencia de las ideas recibidas e impresiones que han podido quedar selladas en nuestro imaginario y nuestra memoria, constantemente alimentados por una industria insaciable e instrumentalizados por una cultura política domesticada, la década de los sesenta no fue únicamente un decenio festivo y celebratorio de una modernidad liberadora. En mayor medida que el simple entusiasmo, los años sesenta fueron vividos por los artistas y pensadores como una auténtica época de lucha e incertidumbre, el momento en el que debían estar perpetuamente en guardia ante lo que Maurice Blanchot denominaba «un movimiento extremo del tiempo»<sup>1</sup>. Esta etapa de la historia estuvo cuajada de «cadáveres» simbólicos y materiales y por tanto de lamentos catastrofistas y cantos fúnebres. Pero también de resistencias y rebotes de vida en los espacios que se abrían y con ello, de jubilaires momentos ante la ilusión de una apertura en el paisaje vital y político. Fase extremadamente compleja en cualquier caso, que dejó tras de sí un reguero de transformaciones de todo el horizonte de vida. Entre ellas se encontraba, incluso la amenaza al estatuto social del artista, que ante tal panorama se vería obligado a definir completamente su posición ante su trabajo y ante la sociedad.

«En este sentido he amado mi época, que ha visto perderse cualquier seguridad existente y derramarse todas las cosas que estaban socialmente ordenadas», rememoraba Debord estos años de incertidumbre<sup>2</sup>. Este desorden del mundo —«he ahí el tema del arte», Brecht *dixit*— comenzará primero siendo un trastorno ante la evolución de la sociedad y su composición de clase; un desorden también, ante los cambios en la vivencia del tiempo en unas ciudades en expansión y enteramente trastocadas; un desconcierto ante la avalancha de imágenes a la que tuvieron que hacer frente, mezclado con un arrebatado contra el severo empobrecimiento que sufrió el lenguaje y la paulatina mercantilización de la vida y en especial del cuerpo que se imponía. Pero, todo ello, acabaría convirtiéndose a medida que se termina la década en un alborozo ante el mayor de los «desórdenes sociales» que vio el siglo, el conjunto de revueltas políticas que no sin sus luces y sombras tuvieron lugar entre 1967-1977 a todo lo largo y ancho del globo.

Dar cuenta de esta sacudida, aunque para ello hubiere que romper esquemas y cómodas fórmulas heredadas y construir otras, significaba dar cuenta de la verdad, y verdad es otra de las palabras más repetidas de la década. Justamente, cuando el cine se hace sensible a estas mutaciones, acepta estas muertes y produce formas de confrontarlas o hacer renacer el cuerpo del

---

<sup>1</sup> Maurice BLANCHOT, *Escritos políticos. Guerra de Argelia, Mayo del 68, etcétera. 1958-1993* (Madrid: Antonio Machado Libros, 2010), 83.

<sup>2</sup> DEBORD, *In girum imus nocte et consumimur igni*, 50.

difunto, desembocamos, como sugiere Gilles Deleuze, en una nueva política de las imágenes, arribamos a eso que se ha llamado, «cine moderno»:

Sin embargo, la crisis que sacudió a la imagen-acción obedecía a muchas razones que sólo después de la guerra actuaron plenamente, algunas de las cuales eran sociales, económicas, políticas, morales y otras más internas al arte, a la literatura y al cine en particular. Podríamos citar, sin cuidarnos del orden: la guerra y sus secuelas, el tambaleo del «sueño americano» en todos sus aspectos, la nueva conciencia de las minorías, el ascenso y la inflación de las imágenes tanto en el mundo exterior como en la cabeza de las gentes, la influencia en el cine de nuevos modos de relato que la literatura había experimentado, la crisis de Hollywood y de los viejos géneros...<sup>3</sup>

Refiriéndose a *Deux o trois choses...*, Godard dice que «describir» es observar mutaciones. Mutación de Europa tras la guerra, mutación de un Japón americanizado, mutación de Francia en el 68: no es que el cine se aparte de la política, todo él se vuelve político pero de otra manera.<sup>4</sup>

¿De qué manera entonces? Nada menos que desarrollando un tipo de cine nunca indiferente sino que se sitúa en la Historia, en sus acontecimientos y estudia sus evoluciones. El cine se hace político todo él porque pone en cuestión el mundo en cada uno de sus elementos y lo hace con sus herramientas propias. Esta disputa continua es igualmente la constatación de que los viejos lazos con la realidad se han diluido, de que ya no existen los grandes héroes ni las historias trascendentes sino esta amalgama de alteraciones que requieren ser pensadas y a las que solo queda mirar con los ojos de aquellos que más las sienten en su carne: el proletariado urbano, el desarraigado, el antihéroe, sin clase y sin fronteras, las mujeres siempre subalternas, el personaje anónimo, o con la mirada de una colectividad presa de la realidad cotidiana y perdida en un tiempo y un espacio que empiezan a serle ajenos. Sobre *Band à part* (*Banda aparte*), una película de Godard del año 1964, dirá el director: «Son personas que son reales, y es el mundo el que hace banda aparte. Es el mundo el que no es sincrónico, ellos son justos, son verdaderos, representan la vida. Viven una historia simple, es el mundo alrededor de ellos el que vive un mal guión»<sup>5</sup>. Desde Monsieur Hulot a los sujetos vaporosos de Antonioni, las mujeres melancólicas de Godard, el lumpen suburbano de Pasolini, las marginales y traumatizadas figuras del cine alemán y sueco, los jóvenes de vidas maltrechas de la cinematografía inglesa, los alternativos del *underground* neoyorquino o los rebeldes del nuevo cine latinoamericano, a los personajes del cine moderno el mundo se les ha hecho duro, se les ha hecho extraño. Pero se han abierto a él. Como apuntaba Blanchot en 1959 (año fundacional de los nuevos cines), el hombre moderno es este ser «sin particularidades» (en vez de

---

<sup>3</sup> DELEUZE, *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*, 287.

<sup>4</sup> DELEUZE, *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*, 34.

<sup>5</sup> *Ibidem*, 229.

«sin atributos», como el héroe de Musil), «una presencia viva que se convierte en pensamiento», «un ser abierto a todas las posibilidades»<sup>6</sup>. En resumen, podemos afirmar con seguridad que nació así un tipo de cine que se atrevió a lidiar cara a cara con eso que Gramsci llamaba los «monstruos» que surgen cuando el viejo mundo muere pero el nuevo tarda en aparecer y que no van a faltar —como no faltarán los zombis— en ese claroscuro que parecían representar los años sesenta.

Pronto, esta querencia tan fuerte de contemporaneidad implicó que muchos artistas y cineastas considerasen que, para «estar en el mundo» e intervenir en él, debían aceptar un principio fundamental, que comenzó a presidir sus prácticas: el arte es la vida, la vida es política y la política es la historia. Siendo así, creemos que es posible leer/ver la Historia de los años sesenta a través del cine, y viceversa, para comprender a una y a otro un poco mejor. Es lo que trataremos de hacer en las páginas que siguen. En ese ejercicio de lectura histórica a través del cine comprobaremos que como decía Benjamin del Barroco, la década de los sesenta parece ser también una época *quebrada*. En sus primeros compases y hasta los años 1967-8, la mayoría de esos cambios bruscos venían de arriba y a los de abajo (y a los artistas que se sentían sus pares) solo les quedaba hacer recuento de bajas (y veremos cómo los muertos se cuentan por decenas), documentar la mudanza y encajar los golpes empezando a mirar las cosas de un modo distinto, normalmente crítico y nada complaciente, para finalmente llamar a la agitación social.

De ahí que lo que encontraremos en el cine moderno será primero sobre todo esa náusea lógica que sufre quien respira un aire podrido, el temor ante el futuro incierto, la aflicción por lo que se perdía en el camino y el sentimiento de vacío ante el desierto que quedaba entonces, con el consecuente desapego ante una existencia carente de sentido. Pero también y con frecuencia, entremezclado con todo lo anterior, un fuerte deseo por interrogar, experimentar con y vivir una realidad que en el fondo dejaba la puerta abierta a la posibilidad de rehacerlo todo (tanto en el cine como en la «vida»). Se trata entonces, como no puede ser de otro modo, de una desesperación o una melancolía activas e incluso y sin por ello incurrir en contradicción alguna, hasta vitalistas. Y lo que es más pertinente: enormemente críticas y desconfiadas. Este impulso crítico, esta sensación de tiempo extremo, de cambio permanente, y este no querer fiarse de nada, acabaría por sembrar dudas sobre conceptos capitales que dan forma a la existencia. Conceptos como los de Pueblo, Utopía, Historia, Sujeto, Arte, Autor, Realidad, Vida o Libertad serían drásticamente reconsiderados, puestos en tela de juicio y en algunos casos dados por muertos solo para ser inmediatamente desenterrados o invocados como fantasmas.

---

<sup>6</sup> Maurice BLANCHOT, *El libro que vendrá* (Caracas: Monte Ávila Editores, 1959), 159.

Como fantasmas, ahora sí, que tendrían que volver a ser temibles. Con esa ironía poética tan suya, Chris Marker cerraba *Le Joli Mai* (Chris Marker, 1963) aquella inagotable película-encuesta sobre el estado de ánimo de la Francia de principios de los sesenta con esta mordaz pregunta: «Está usted en París, capital de un país próspero, en mitad de un mundo que cura lentamente sus enfermedades hereditarias a las que había tomado por joyas de familia. La miseria, el hambre, la fatalidad, la lógica. Está usted ante las puertas del segundo gran cambio de rumbo de la historia humana desde el descubrimiento del fuego. Y ¿tiene usted miedo de Fantômas?»

Dedicaremos el capítulo que sigue a hacer un recorrido por esos fulgurantes fenómenos, así como a constatar cómo son testimoniados y desafiados por el cine de los años sesenta. No por ello vamos a hacer un repaso por los nuevos cines ni exhaustivo ni completo: tan solo queremos ver, apoyándonos en algunos ejemplos —extraídos sobre todo del caso francés—, cómo son tratadas y reconocidas estas problemáticas. Haremos entonces un trayecto más o menos libre en el que ideas, imágenes y problemas se irán asociando unos con otros hasta ir poco a poco creando el retrato de una época llena de recovecos, contradicciones y emociones contrapuestas. Comentaremos primero el trauma que supuso para sociólogos y artistas la desustancialización de la cultura popular y fuertemente politizada, fraguada en los años de guerra que precedieron al boom económico, y qué respuestas se ofrecieron a la necesidad de entender al sujeto colectivo (el pueblo) perdido en esta coyuntura. Seguidamente veremos que la sensación de crisis y cambio epocal se tenía ante todo en la vivencia del tiempo cotidiano y repetitivo del trabajo en las ciudades que se encontraban en plena expansión y reconversión. En consecuencia, y en otro apartado, apuntaremos cómo la imposición de tal espacio-temporalidad cíclica y alienante provocará en los artistas el deseo de generar con sus obras una presencia en el mundo más fuerte y arraigada que se traduce en una aspiración por asaltar la ciudad. Esto supondrá en el medio cinematográfico una explosión de formatos originales vinculada a lo que podríamos llamar una nueva «estética urbana». Por último veremos que entre las muchas ideas que se daban por viejas y finiquitadas o al menos estaban tocadas del ala a finales de la década, se encontraba también la noción de autor como voz única que expresa en su obra las singularidades de su cosmos interior. Observaremos que otros roles para el creador y el cineasta se abren entonces, sentando las bases para la fusión entre arte, política y vida que tendrá lugar a partir del 68 y que supondrá la defenestración definitiva de la idea de artista individual y del paradigma de la expresión.

Todas estas cuestiones son por otra parte, decisivas para entender el cine de Godard en su contexto natural, porque él mismo las retomará y rehará a su manera. Siendo así, seguidamente y en el capítulo que cierra este bloque,

acudiremos a la filmografía del suizo para apreciar cuál fue su mirada a tal sacudida, cómo hizo frente a los tiempos (y los espacios) que le tocó vivir.

## Capítulo 1. *Ciao bella ciao. ¿La guerra ha acabado?*

### *¿...y con ella el pueblo?*

En 1960 el sociólogo norteamericano Daniel Bell publicó su influyente ensayo *The End of Ideology* (*El fin de la ideología*<sup>7</sup>) en el que constataba el devenir pragmático y consensual que había tomado la política de su país y por extensión del mundo occidental en la última década. Este consistía esencialmente en un intento de rehuir cualquier posible agitación o controversia ideológica que cedería en favor de una serie de ideas comunes por todos compartidas y que se pretendían neutrales y despolitizadas. En su país, el también sociólogo Herbert Marcuse, poco antes del estallido de los movimientos *hippie* y juvenil, anunciaba que la lucha antisistémica no podía estar ya guiada por ningún movimiento de masas al estar éste formado por ese nuevo sujeto gris y totalmente absorbido por el sistema que constituía el «hombre unidimensional»: «Las clases trabajadoras en las zonas avanzadas de la civilización industrial están pasando por una transformación decisiva. [...] El "pueblo" que anteriormente era el fermento del cambio social, se "ha elevado" para convertirse en el fermento de la cohesión social»<sup>8</sup>. Andy Warhol, quizá el personaje más lúcido y con la mirada más directa de la Norteamérica de los sesenta, parecía darles la razón complacido, como si tal consenso en torno a esta falta aparente de sustantividad, fuera una buena nueva:

Warhol— Alguien dijo que Brecht quería que todo el mundo pensara de la misma manera. Yo también quiero que todo el mundo piense de la misma manera. Pero Brecht pretendía llegar a eso por el comunismo. Rusia lo está haciendo mediante el gobierno: aquí está sucediendo sin intervención de un gobierno fuerte. Entonces, si funciona sin proponérselo, ¿por qué no habría de funcionar sin ser comunista? *Todo el mundo se ve de la misma manera y actúa de la misma manera. Todo el mundo debería ser una máquina. Todo el mundo debería actuar como todo el mundo.*

Entrevistador— ¿A eso apunta el pop art?

Warhol— Sí, tiene que ver con igualar las cosas.<sup>9</sup>

---

<sup>7</sup> Daniel BELL, *El fin de las ideologías. Sobre el agotamiento de las ideas políticas en los años cincuenta* (Madrid: Ministerio de Trabajo y Seguridad Social, 1992).

<sup>8</sup> Herbert MARCUSE, *El hombre unidimensional. Ensayo sobre la ideología de la sociedad industrial avanzada* (Barcelona: Planeta Agostini, [1953],1993), 58 y 285.

<sup>9</sup> Palabras de Warhol pertenecientes a una entrevista realizada en 1963 y tomadas de HUYSEN, *Después de la gran división. Modernismo, cultura de masas, posmodernismo*, 257. [La cursiva es nuestra.]

Aun mostrando cierta ingenuidad, dudar, como hizo Warhol en 1963, de una autenticidad americana históricamente asentada sobre la libertad del individuo, y sobre todo, recelar de la mera existencia de éste, en un periodo marcado por tan dramática tensión política (el miedo por la reciente crisis de los misiles en Cuba aún era palpable y seguía tiñendo el horizonte con la visión aterradora de una destrucción mundial), era del todo irreverente y nos hace pensar que tras la obra de Warhol, tras sus *boutades* hubo un trasfondo crítico no siempre bien apreciado<sup>10</sup>. Sea como fuere, lo importante ahora es señalar que la universalización tanto del pensamiento político como de las propias personas y la desideologización de la existencia (por la vía del consumismo en Estados Unidos y Europa y de la anulación del raciocinio por el sometimiento doctrinal en el bloque soviético), saltaban a la vista de cualquiera. Aunque a Warhol no pareciera disgustarle, a muchos empezará a inquietarlos el hecho de que la existencia estaba empezando a parecerse demasiado a una pintura pop. A esta nueva realidad a veces se la llamará vacío, otras abstracción, en ocasiones banalidad, alienación o transparencia y con frecuencia se empleará el término «imagen», para hablar de la evacuación del alma de las cosas. Por supuesto que este tipo de impresiones acerca de la uniformidad social, de la desustancialización de la vida y la desaparición de lo singular no fueron exclusivas de la coyuntura estadounidense.

En la aceptación a primera vista sin fisuras por parte de algunos artistas de este fin de la ideología como freno a la igualación humana, autores como Pasolini veían una apología a la pasividad impuesta por la burguesía a uno y otro lado del Atlántico. Convencido de que el capitalismo (efectivamente, sin un enemigo muy distinto más allá del telón de acero) estaba privando a la realidad de vida y a la vida de realidad, Pasolini no podría sino dar por ciertas las palabras de Marcuse o Warhol si hubiere de responder a ellas («Todo el mundo se ve de la misma manera y actúa de la misma manera. Todo el mundo debería ser una máquina»). Pero él, poeta de la alteridad, concentró todos sus esfuerzos en escapar a esta homologación<sup>11</sup>. A pesar de la riqueza de la obra pasoliniana, ésta es quizá la mayor obsesión que atraviesa toda su poética. Este término, homologación, es empleado por el poeta civil en incontables ocasiones para referirse al aburguesamiento del proletariado y la proletarización de la burguesía, esto es, para indicar la desaparición en el plano visual y formal de las clases sociales y

---

<sup>10</sup> Una visión simplista y convencional de la obra de Warhol puede llevar a equívocos graves. La bibliografía que ayudaría a eludir este error es inmensa. Hemos acudido, no obstante, a Benjamin BUCHLOH et al., *Andy Warhol. October Files 2*, ed. Annette MICHELSON (Cambridge: MIT Press, 2001). Y en español: Estrella DE DIEGO, *Tristísimo Warhol. Cadillacs, piscinas y otros síndormes modernos* (Madrid: Siruela, 1999).

<sup>11</sup> De hecho, las censuras de Pasolini a la obra de Warhol, a la que consideraba «expresionista, macro-pop, deformante, gigantesca, angustiante, alucinógena», son sonadas. Véase Pier Paolo PASOLINI, *Empirismo herético* (Córdoba: Editorial Brujas, 2005), 245-246.

su fusión en una sola masa de consumidores. En su opinión, por muchos compartida, el carácter «auténtico» de las clases populares, de sus espacios de alteridad (el campo y los suburbios populares), sus propios dialectos y formas de vida, su corporalidad, comenzaban a desaparecer o a homologarse con los de la burguesía. Con ello se anuló su poder político emanado de su singularidad y capacidad de resistencia tanto a la estructura productiva capitalista del bienestar, como a la configuración social que proponía la vieja izquierda empapada aún de categorías humanistas. Su amada Italia de la Resistencia no existía ya, su amada *bandiera rossa*<sup>12</sup> hecha trapo, había sido abandonada. Por eso, desde mediados de los sesenta, Pasolini asegura encontrarse a la deriva, se sabe «expulsado del futuro», «amando el mundo que odio», porque hace tiempo que nadie quiere escucharlo y se siente solo, «solo como un cadáver en la morgue».

Quizá por eso sea precisamente la Ideología el país de donde provenía el cuervo parlante que interrumpe a Ninetto y Totò, padre e hijo respectivamente, en su caminata por los polvorientos campos y senderos de la periferia romana en esa fábula política que es *Uccelacci e ucellini (Pajaritos y pajarracos, 1966)*. En la cinta de Pasolini, este pájaro vestido de luto y algo cascarrabias, dice ser hijo de la Duda y la Conciencia y venir de ese país lejano, la Ideología, donde habita en la calle Carlos Marx, número 70 veces 7 [7]. El pájaro ruega a unos pobretones de suburbio romano con los que se encuentra que le dejen andar con ellos, ser su compañero de ruta (*compagno di strada*), pero antes, como es normal, quiere saber a dónde se dirigen: «¿A la derecha? ¿A la izquierda? ¿Recto?» [8]. En vista de que Totò y Ninetto siguen su andar hacia delante sin escucharle ni responder a sus preguntas, este cuervo de aire lastimero y piquito de oro, no deja de filosofar, contar parábolas o soltar inmisericordemente, sentencias categóricas con las que él mismo se responde: «Han pasado de moda las ideologías y aquí queda uno hablando ya no se sabe de qué a unos hombres que van, no se sabe a dónde». En efecto, los otros dos, por su puesto, ni caso. A final del camino, el pájaro que se dice profeta (aunque a Ninetto y Totò les recuerde más bien a un policía), declarará sus últimas palabras antes de ser devorado por sus acompañantes: «El camino comienza y el viaje ya ha terminado» [9].

No sería la única vez en el cine de Pasolini que seamos invitados a seguir los pasos de una extraña pareja compuesta por alguien que habla sin cesar y otro que hace oídos sordos a cuanto se le dice y cuyos pasos, al final del camino, nos conduzcan hacia una muerte irremediable. Eso es justo lo que le ocurre a Ninetto, el jovencuelo danzante que de nuevo encarna al pueblo feliz y despreocupado de la Italia de finales de los sesenta en el cortometraje *La sequenza del fiore di carta*

<sup>12</sup> Hemos acudido al poema *A la bandera roja* recogido en el citado libro Pier Paolo PASOLINI, *La religión de mi tiempo* (Barcelona: Icaria, 1997).



[7] [8] [9]

(*Secuencia de la flor de papel*) e integrado en la obra coral *Amore e rabbia* (Italia, 1969). Otra vez, Ninetto andurrea por una larga vía siendo interpelado por una voz, esta vez, la mismísima palabra de Dios que trata de arrancarlo de su inconsciencia: «*Non mi senti? Sei sordo?*» Al final de su caminata Ninetto, a quien le importa un bledo lo que entona la voz misteriosa, morirá sin entender nada, sin que su sonrisa se borre siquiera, caerá, con los brazos en cruz, sin darse mucha cuenta de qué le ha podido sobrevenir, pero muerto al fin y al cabo [10]. Muerto como todos aquellos que le precedieron: como Accattone [11], como el Ettore de *Mamma Roma* (1962) que acaba sus días como un Jesús doliente de Mantegna en un sanatorio de suburbio [12], como lo hará Stracci en *La Ricotta* (1962) quien también exhala su último aliento en una cruz de madera [13], la misma que luego acogerá la muerte de Cristo en *Il Vangelo secondo Matteo* (*El evangelio según San Mateo*, 1964) [14], muerto como lo hará la pobre criada de *Teorema* (1968) que asciende a los cielos como una santa y luego es enterrada y como le ocurrirá a los dos pobretones de *Che cosa sono le nuvole* (*¿Qué son las nubes?*, 1968) que son arrojados a la basura ya sin vida [15]. Ninetto acaba muerto como todos los *raggazzi di vita* que las pierden, como las pierden sus cuervos-profetas que dudan y sus Cristos rebeldes a los que nadie atiende. Con la muerte del pueblo, de la ideología y de la consciencia, así es como empieza y acaba la década para Pasolini.

El poeta de Friuli no concibe que pueda existir la vida (ni el tiempo vivido) en lo que él llamaba el neocapitalismo y en el mismo momento que denuncia que las clases populares están desapareciendo, están siendo sacrificadas, les regala una muerte sagrada como única forma de trascendencia con la que acceder a un tiempo con sentido, esto es, a la memoria y el pasado<sup>13</sup>. El pueblo histórico es ese héroe trágico cuyo destino de muerte parece inevitable. Hasta su corporalidad, «el último lugar en el que vivía la realidad, es decir, el cuerpo, es decir, el cuerpo popular» al que Pasolini se consagra en su Trilogía de la vida, quizá nostálgico, ante todo desesperado, «también ha desaparecido» a la altura de mediados de los setenta<sup>14</sup>. En 1975, presa de la desesperación y de forma premonitora llegará a afirmar que en el futuro escenario que habremos de vivir ya no solo no existirán esos jovencuelos inocentes, de cuerpos «reales»



<sup>13</sup> Advirtamos que la relación de Pasolini con la muerte como noción existencial y más concretamente con la desaparición del pueblo es enormemente compleja, tanto que aquí no podemos desarrollar un análisis con toda la profundidad que mereciera. Pero sí podemos decir que no se limita a una aceptación sin trabas de la agonía del pueblo aunque esta se muestre y se denuncie. La visión de la muerte en Pasolini tiene que ver con la necesidad de dotar de sentido a la vida y al tiempo, esto es, «abolirlo como continuidad» y por tanto está estrechamente relacionada con esa actitud tan gramsciana de aceptar lo contradictorio.

<sup>14</sup> Pier Paolo PASOLINI, «Tetis. El cine y los cuerpos», en *Demasiada libertad sexual os convertirá en terroristas* (Madrid: Errata Naturae, [1973], 2014), 93.

[10] [11] [12] [13] [14] [15]

que se han topado con una muerte prematura en sus andanzas, sino que «ya ni siquiera existen los seres humanos sino solo máquinas extrañas que chocan entre sí»<sup>15</sup>. Máquinas, nos lo figuramos, que serán puestas a producir. La utopía de Warhol se había consumado.

Salvando las distancias pero en franca correspondencia con este sentir, a su regreso a España tras años de exilio, en 1969, Max Aub se dio de bruces con esta realidad quedando estremecido ante la forma cómo el régimen supo empaquetar la España de la autarquía y venderla en forma de postal turística (*Spain is different*), mientras los españoles se daban al consumo del nuevo mito del ascenso social:

Sin justicia, libertad ni democracia con un desarrollo económico propio de una sociedad consumista –paz, sol, turismo [...] gastronomía, televisión, SEAT 600, quinielas, fútbol [...] vino, mujeres– habitado por españoles sumisos y desinformados; desideologizados y despolitizados; ignorantes y resignados, que adoptan una actitud conformista y acomodaticia ante el silencio y el olvido impuestos por el régimen franquista.

España ha dejado de ser romántica: ya no es la de: ¡Victoria o muerte!, o, si quieres, la de: ¡No pasarán!, sino la de la mediocridad o mediocridad mejor o peor; es la España del refrigerador y de la lavadora; la vieja de pan y toros, del fútbol y la cerveza. [...]. La muerte ha pasado a ser exclusiva del Estado. [...] España se ha vuelto colonia.<sup>16</sup>

Este es el mismo escenario que encontramos en uno de los grandes films de Resnais, que abordan el problema de la memoria y la inserción del ser en la Historia. Nos referimos a *La Guerre est finie* (*La guerra ha acabado*), una película algo anterior, de 1964, con guión de Jorge Semprún. En los años sesenta, en pleno momento de «aperturismo» de la dictadura franquista, un miembro del Partido Comunista Español afincado en París, realiza incursiones clandestinas a España para organizar las actividades de la resistencia [16]. Sobrevive inventando falsas vidas y nombres en clave, y saltando de amante en amante, de ciudad en ciudad, de un arrabal periférico a otro no menos gris (los H.L.M de Ivry o Aubervilliers donde vivían los refugiados españoles). En un momento dado, invadido por la rabia, explota:

A nadie le gustaría saber lo que tengo que decir sobre España. Ni siquiera yo estoy seguro de que me guste. La pobre, infeliz España, la España heroica. Estoy harto. España se ha convertido en la buena conciencia lírica de la izquierda. Un mito para veteranos de guerra. Mientras 14 millones de turistas pasan en España cada año sus vacaciones. España no es más que un sueño para los turistas o la leyenda de la Guerra Civil. [...]

<sup>15</sup> Pier Paolo PASOLINI, «Siamo tutti in pericolo», *La Stampa-Tuttolibri*, 1975, <http://www.centrostudipierraolopasolinicasarsa.it/morte/siamo-tutti-in-pericolo-ultima-intervista-a-ppp-di-furio-colombo-1-xi-1975/>.

<sup>16</sup> Tomado de Annabel MARTÍN, «Subdesarrollo de cinco estrellas: la guía identitaria del desarrollismo», en *Cine, imaginario y turismo. Estrategias de seducción* (Valencia: Tirant lo Blanch, 2007), 185.



[16]

España ya no es el sueño del 36 sino la verdad de 1965, aunque sea desconcertante.

*La Guerre est finie* es un film totalmente reflexivo, carente de «acción» en una extraña mimesis con la situación política de Europa a mediados de los sesenta. Las huelgas se anuncian y se esperan pero «todo se mueve y nada cambia»<sup>17</sup>. En esta, como en tantas cintas del momento, la crisis de la izquierda y sus intelectuales pasa por la crisis personal de los personajes. Carlos, como Fabrizio, el joven protagonista de *Prima della Rivoluzione* (Bernardo Bertolucci, 1964), también tiene «nostalgia del presente» [17]. Sabe que la Historia va en una dirección opuesta a lo esperado y que el pueblo al que apela (en el caso de Bertolucci, la clase obrera italiana y en Resnais, la España popular de antes de la guerra), está absolutamente ausente —desaparecido también de la pantalla, pues en ambos casos se convoca y se describe a un sujeto que jamás aparece en el film. O sea que además de sordo y muerto el pueblo era un fantasma ausente.

Con un tono similar pero retrospectivamente, Hobsbawm apunta: «¿Pobreza? Pues claro que la mayor parte de la humanidad seguía siendo pobre, pero en los viejos centros obreros industriales ¿qué sentido podían tener las palabras de la Internacional, "Arriba, parias de la tierra", para unos trabajadores que tenían su propio coche y pasaban sus vacaciones pagadas anuales en las playas de España?»<sup>18</sup>. En todos lados parecía que pueblo e ideología tal como tradicionalmente eran concebidas eran nociones histórica y políticamente fallidas. Pues, ciertamente y en primera instancia, lo que sucedió durante los años sesenta fue el mayor periodo de crecimiento vivido en el mundo occidental como culminación de una etapa de enormes transformaciones denominada por Hobsbawm la «edad de oro» del capitalismo. Si seguimos el relato del historiador británico, a partir de una economía de mercado sustentada en la fortaleza del Estado y alimentada por una mano de obra barata, las diferentes economías nacionales disfrutaron de una abundancia que muy pronto adquirió la condición de nuevo mito llamado a ocupar el vacío dejado por la desaparición de los grandes relatos. Esta expansión económica sin precedentes (y para muchos sin subsiguientes) se asentó sobre el consumo por parte de una clase trabajadora plenamente empleada que había abandonado los sueños revolucionarios al



[17]

<sup>17</sup> Recordemos, como comenta Nuñez Laiseca, que 1962 marca el comienzo de la erosión del consenso social interno que se había procurado el régimen y que terminaría por romperse a partir de la recesión económica de 1967. En 1963 se produce un levantamiento minero al que le siguieron diversas protestas a lo largo de los años —contra la Ley de Prensa e Imprenta, la instalación de bases militares estadounidenses, el confinamiento de los presos políticos en la cárcel de Burgos, etcétera— que van generando un cada vez más intenso clima de protesta y activismo político, al que el régimen respondió con una represión de simétrica intensidad. Mónica NÚÑEZ LAISECA, *Arte y política en la España del desarrollismo* (Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2006).

<sup>18</sup> ERIC HOBSBAWM, *Historia del siglo XX*, (Buenos Aires: Crítica, 1998), 270.

ver cómo sus condiciones materiales de vida mejoraban notablemente<sup>19</sup>. Tal proceso se impulsó a partir de la urbanización acelerada del campo y la ciudad con los consiguientes flujos migratorios internos (de sur a norte y de las zonas agrícolas a las fabriles<sup>20</sup>), así como la descolonización e industrialización del Tercer Mundo<sup>21</sup>. Y todo ello en un globo que presentaba una división en bloques antitéticos, que llegó a amenazar con diluir la organización política vigente hasta entonces en la mayoría de países, a saber, el Estado-Nación<sup>22</sup>. Cuando no, lo que estaba en peligro era la propia existencia del hombre en la Tierra que podría llegar a desaparecer si saltaban las chispas en la escalada nuclear que mantenían Rusia y los Estados Unidos.

Más allá de la paranoia que esto generó, lo importante es que el día a día de millones de personas cambió por completo homogeneizándose en todo el planeta. Por primera vez, la mayoría de las personas trabajarían y residirían en ciudades. La vida empezaba a hacerse urbana. Como sigue Hobsbawm: «Para el 80 por 100 de la humanidad la Edad Media se terminó de pronto en los años cincuenta; o, tal vez mejor, *sintió* que se había terminado en los años sesenta»<sup>23</sup>. En poco tiempo las capitales de medio mundo se expandieron, se «modernizaron» y se rodearon de urbanizaciones. Aproximadamente hasta el año 1959 la arquitectura de los países europeos hubo de enfrentarse al problema de la reconstrucción física y moral de una realidad

---

<sup>19</sup> Entre 1950 y 1973 la mayor parte de los países de la Europa occidental crecieron a tasas del 5 al 6 por ciento: FONTANA, *Por el bien del Imperio. Una historia del mundo desde 1945*, 71.

<sup>20</sup> Sassen ha documentado un ciclo de migraciones en Europa desde la Segunda Guerra Mundial hasta 1973 que presenta los siguientes rasgos: tras la contienda y hasta avanzados los años cincuenta el gran número de refugiados y desplazados por el conflicto proporcionó una mano de obra barata e ideal para comenzar la reconstrucción (especialmente Alemania absorbe la mayor cantidad de personas). Esta demanda no cesará durante los años sesenta sino que se incrementará de un modo desbordante como consecuencia del crecimiento económico. Italia, España y Portugal son los dos países emisores más importantes. Así, entre 1960 y 1973, año en el que se cerró la inmigración (debido a la desindustrialización y el impacto negativo en la economía a causa de la crisis del fordismo), el número de trabajadores extranjeros en los países de la actual Unión Europea, pasó de media del 3 al 6 por ciento del total. Véase Saskia SASSEN, *Inmigrantes y ciudadanos. De las migraciones masivas a la Europa fortaleza* (Madrid: Akal, 2014), 141-145. En España, se estima que entre 1961 y 1969, más de tres millones de españoles habían emigrado desde sus lugares de nacimiento a países como Francia, Alemania, Suiza y Bélgica. En Italia, entre 1959 y 1971 más de tres millones de campesinos abandonaron el campo.

<sup>21</sup> Recordemos que el proceso descolonizador iniciado pálidamente en los años cincuenta con la independencia de Libia (1951), Sudán (1956), Marruecos (1956), Túnez (1956), Ghana (1957) y Guinea (1958), llegará a su punto culminante en los sesenta con la constitución de más de una decena de nuevos países que habían formado parte de las posesiones europeas entre los que se encontraban, entre otros, los inmensos Congo, Nigeria, Chad o Argelia.

<sup>22</sup> Véase Masao MIYOSHI, «A Borderless World? From Colonialism to Transnationalism and the Decline of the Nation-State», *Critical Inquiry* 19, n.º 4 (1993): 726-51.

<sup>23</sup> HOBSBAWM, *Historia del siglo XX*, 291.

completamente en ruinas. Para ello, los gobiernos echaron mano de la edificación funcionalista siguiendo los postulados del Movimiento Moderno y una expansión urbana poco organizada pero socialmente segregada como herramienta esencial para la recuperación económica y social. Esta furia constructiva se mantuvo y poco a poco en los años del *boom* la construcción funcionaría más para generar acumulación de capital repitiendo este modelo de ciudad «moderna» *urbi et orbi*, que para solventar un problema social con la consiguiente degradación de la arquitectura que ello supuso<sup>24</sup>.

Este fuerte impulso económico hizo que en poquísimos años el paisaje social y político de Europa fuera (o quizá más bien se presentase como) otro. Como remarca con precisión Juan Carlos Rodríguez, «en el mismo 1958 –o quizás un poco antes– la Alemania de Hitler (reconvertida en la Alemania de Adenauer), la Italia de Mussolini (gobernada por la Democrazia cristiana heredera de De Gasperi) y la Francia de Vichy (ahora de De Gaulle), o sea, las tres potencias nazis-fascistas derrotadas en la Segunda Guerra mundial firmaban en Roma el primer tratado de la Unión Europea. Bajo el manto protector de los Usa, en apenas unos diez años y gracias al Plan Marshall, todos los nazi-fascistas europeos se habían convertido en demócratas y exhibían la libertad como bandera, puesto que la recuperación económica parecía asombrosa: se habló así del “milagro alemán” y –con mayor ironía, claro– del “miracolino italiano”. Menos la España de Franco, todo el occidente europeo se había acostado fascista y se había despertado democristiano (o social-demócrata). Por supuesto que tampoco había por qué asombrarse demasiado: la infraestructura capitalista seguía siendo la misma; sólo había que americanizar los gestos y los gustos y los estilos de vida y de conducta parlamentaria, etc.»<sup>25</sup>. Por la misma senda reflexionan Eric Alliez y Maurizio Lazzarato en sus análisis de la Guerra Fría como un proceso de reconversión de las fuerzas empleadas en las contiendas mundiales, para la producción de la sociedad del bienestar siempre dentro de lo que ellos denominan la «protección del mercado de la Paz Americana»: «La enorme militarización de la guerra total, que ha transformado al obrero internacionalista en 60 millones de soldados nacionalistas, será democráticamente reterritorializada para y por el *welfare*. La conversión de la economía de guerra en economía liberal, la conversión de la ciencia y de la tecnología y los instrumentos de muerte en medios de producción de "bienes" y la conversión subjetiva de la

---

<sup>24</sup> Lógicamente tales convulsiones generaron una crisis en el seno mismo de la teoría y la práctica de la arquitectura. Para un breve pero informado relato de las propuestas y sucesivas crisis del CIAM hasta su disolución definitiva en 1959, véase Benedetto GRAVAGNOLO, *Historia del Urbanismo en Europa. 1750-1960*, (Madrid: Akal, 1998), 423-434. Y también Ignasi DE SOLÀ-MORALES, *Territorios*, (Barcelona: Gustavo Gili, 2002), 37-46.

<sup>25</sup> Juan Carlos RODRÍGUEZ, «Tres estallidos en el horizonte literario de la Modernidad y la Posmodernidad (Notas sobre Jakobson, Sterne, la mujer invisible y el diccionario de Godard)», *Álabe*, 2014, 4.

población militarizada en "trabajadores" fueron realizadas gracias a un enorme dispositivo de intervención estatal donde participaban activamente las empresas (capitalismo corporativo)»<sup>26</sup>. Quizá pensando en este súbito paso hablaría R. W. Fassbinder de esta época, en sus películas y entrevistas, con una aversión nada disimulada: «Los años que van de 1956 a 1960 casi son los más amorales que haya conocido Alemania»<sup>27</sup>.

En Francia, Lefebvre fue testigo de oro de esta evolución. Efectivamente, De Gaulle llega al poder en 1958 tras un golpe militar, luego ratificado en elecciones, para presentarse como el gran unificador nacional («por encima de la división de clases») al tiempo que otorgaba el control económico a las grandes empresas. Lefebvre advirtió que con «el pueblo» batido en retirada, su nombre (así como las apelaciones a la Resistencia<sup>28</sup>) era solo un hermoso a la par que útil mito, germen de la hipérbole nacionalista de De Gaulle, mientras la homogeneidad del mercado discurría por debajo generando la verdadera cohesión social mediante la cotidianidad organizada:

Después de la Liberación, el «pueblo» aún sigue teniendo un sentido en Francia. [...] Siguen teniendo múltiples vínculos, no sólo en el lugar de trabajo, sino también en los hogares, las calles, los barrios y las ciudades y en el campo. En quince años esta unidad comenzó a desintegrarse no en clases claramente distintas y opuestas, sino en capas y estratos. En 1960 el pueblo se alejó del pasado histórico, a veces conmemorado con una solemnidad que sirve como testigo del cambio. El hermoso mito del pueblo como productor y receptáculo de la verdad —política y filosófica—, este mito de la Revolución Francesa se está desvaneciendo. *La unidad social está fragmentada pero sujeta a la homogeneidad del derecho, de la ley, del poder, del mercado...*<sup>29</sup>

---

<sup>26</sup> Maurizio LAZZARATO y Éric ALLIEZ, *Guerres et capital* (París: Éditions Amsterdam, 2017), 23.

<sup>27</sup> Tomado de Augusto TORRES, *R. W. Fassbinder* (Madrid: Ediciones JC, 1983), 91.

<sup>28</sup> Kristin Ross ha realizado un interesante recuento de multitud de palabras, insultos y símbolos utilizados en los años de la Resistencia durante la IIGM, y recuperados en los enfrentamientos de los estudiantes y obreros (que confraternizaban con los campesinos y guerrilleros de los países del Tercer Mundo) con la policía en las huelgas y protestas del Mayo del 68. La derecha francesa llegó incluso a volver a las recurrentes metáforas organicistas del realismo y naturalismo decimonónicos (el contagio entre la materia, el sujeto y el medio) para hablar de Mayo del 68 como de una «patología social». En el imaginario del 68, se estableció una relación directa entre el discurso beligerante del antiimperialismo y los «maquis» de la militancia industrial y universitaria en Francia, contra la derecha gala que, consideraban sus ideólogos, actuaba como tiempo atrás lo habían hecho los nazis. La palabra Resistencia fue cambiando de significado paulatinamente. Y tal hecho no resulta nada extraño si, entre otros episodios, fue precisamente un conocido miembro de la Resistencia, Pierre Grappin, por aquel entonces rector de Nanterre, quien convocó a grandes contingentes policiales para dispersar su facultad de estudiantes movilizadas. Kristin Ross, *Mayo del 68 y sus vidas posteriores. Ensayo contra la despolitización de la memoria*. (Madrid: Antonio Machado Libros, 2008), 71.

<sup>29</sup> Henri LEFEBVRE, *Critique de la vie quotidienne, vol. III, De la modernité au modernisme (Pour une métaphilosophie du quotidien)* (París: L'Arche, 1981), 33. [La cursiva es nuestra]

A partir de 1960 aproximadamente, la situación se clarifica. *Lo cotidiano ya no es lo abandonado, lo desposeído*, el lugar común de las actividades especializadas, el lugar neutro. Los dirigentes del neocapitalismo, en Francia y fuera de ella, han comprendido que las colonias son molestas y poco rentables. ¿Qué hacen? La explotación semicolonial de todo... [de] regiones periféricas, campos y zonas de producción agrícola, suburbios, población compuesta.<sup>30</sup>

Terminada la guerra, la filosofía que daba sustrato a ese pueblo ahora ausente, el humanismo, no tiene, a juicio del Lefebvre, nada más que aportar que falsos discursos oficiales y servir de entretenimiento para intelectuales de izquierda nostálgicos: «El viejo humanismo "clásico" hace tiempo que ha terminado, y mal, su carrera. Está muerto. Su cadáver, momificado, embalsamado, pesa y hiede. [...] El viejo humanismo encontró la muerte en las guerras mundiales, durante el aumento demográfico que acompaña a los grandes exterminios, ante las exigencias brutales del crecimiento y la competición económica»<sup>31</sup>. También se ha valorado que entre otras razones fueron las atrocidades de la guerra de Argelia, aquella definida en *Le petit soldat* (*El soldadito*, Jean-Luc Godard, 1963) como «una guerra sin convicción», las que provocaron una brecha en el corazón del discurso humanista oficial de la sociedad francesa e internacional, que chirriaba al ser cotejado con la actuación del ejército en el país africano y que dejaba entrever su oscuro pasado reciente<sup>32</sup>.

Por todo ello, como sostiene Ross, en Francia la década de los sesenta será doblemente traumática. Debido a la pérdida de sus posesiones en África y a su estatuto de «colonia» ideológica de Estados Unidos —es así como entendía la izquierda la situación en la que quedaba su cultura nacional tras el proceso de americanización y la entrada a raudales del capital estadounidense en la economía—, las contradicciones explotador/explotado o dominador/dominado serán lacerantes y se reharán continuamente en clave interna y externa y, por supuesto, también en términos espaciales, en la medida en que este esquema geopolítico se traslada al mapa urbano de París<sup>33</sup>. Veremos que un cineasta como Godard, que adora los dobles sentidos, los estados contradictorios y considera que es a las heridas más abiertas donde merece la pena dirigir la vista, no dejará de explotar estas paradojas también en sus ensayos sobre la ciudad de París.

En todo caso, dos conclusiones pueden extraerse de este clima de desintegración y nueva explotación que serán importantes para el entendimiento del cine moderno. Primeramente, podemos concluir que los sesenta son años de

---

<sup>30</sup> Henri LEFEBVRE, *La vida cotidiana en el mundo moderno* (Madrid: Alianza Editorial, 1972), 77.

<sup>31</sup> LEFEBVRE, *El derecho a la ciudad*, 125.

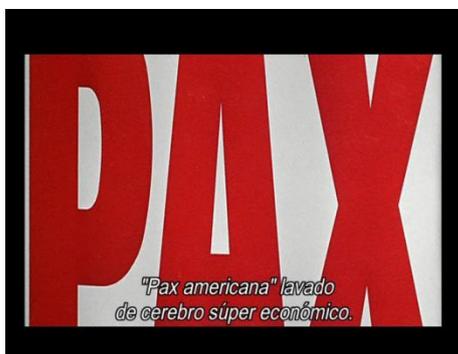
<sup>32</sup> Kristin Ross, *Mayo del 68 y sus vidas posteriores*, 90.

<sup>33</sup> Kristin Ross, *Fast cars, clean bodies. Decolonization and the Reordering of French Culture* (Cambridge: MIT Press, 1996), 5-12.

fuerte cohesión social, de suerte que el tablero de estrategias quedará modificado. En consecuencia y de modo general, los intelectuales sellarán una alianza con lo marginal y con ese mundo popular en transición frente al consenso generalizado y el aburguesamiento de los trabajadores y ante ese «hombre» en abstracto y sin historia que predicaban ciertas corrientes humanistas. Con mucha menor frecuencia encontraremos cantos a las masas de trabajadores pobres como ocurriera en la inmediata posguerra —y cuya mejor traducción en el plano filmico fue el Neorrealismo italiano— ya que lo frecuente será un interés ascendente por aquellos que quedan en las lindes de la sociedad y cuyas vidas están fuera de los esquemas impuestos. Cuando no, los artistas se empeñarán en mostrar las contradicciones del ascenso social y los dobleces de la Modernidad poniendo en tela de juicio las nuevas *promesses de bonheur*. En segundo término y en consonancia con este desvío hacia la periferia social, los intelectuales y creadores se verán instalados en una disposición de permanente ambigüedad, de crítica constante a conceptos e ideales en los que creen y que se resisten a perder, pero que empiezan a serle extraños, ajenos, vacíos e incluso enemigos. Había llegado el momento de cuestionarlo todo, de estar con los ojos muy abiertos, de querer ser con un pie dentro y otro fuera de su tiempo.

***A favor y en contra de la Historia: Memoria y olvido, pensamiento y libertad o el giro histórico en el cine moderno***

En escasos años, decimos, los más elevados ideales y las más grandilocuentes palabras empezaban a oxidarse —o incluso a pudrirse— en su contacto con la realidad de la continuidad de la guerra por otros medios y contra otras poblaciones y ante este corrosivo y homogeneizante poder del mercado y su «explotación semicolonial» de todo (esto es, el revés de la misma hoja). Como el de pueblo, otro de esos nobles principios que se amarillean y despiertan el recelo de los intelectuales es el de Paz. Si el gobierno franquista, rápidamente reconvertido en una camarilla de tecnócratas del Opus Dei, había conseguido ingresar en 1957 en la OCEC y el FMI sin grandes problemas, entonces era más que evidente que la «Paz de Franco» [18], como la «Pax americana, lavado de cerebro súper económico» que Godard denunciara en *Deux ou trois choses* [19], tenía visos de universalidad. Muchos vieron en los discursos sobre la paz ante todo una llamada colectiva a exorcizar cualquier elemento cuyo recuerdo pudiera enturbiar el pacífico progreso, ya proviniese del presente o del pasado. Otros simplemente se reían recordando que Pax no era más que el nombre de una marca de lejía<sup>34</sup>.



[18] [19]

<sup>34</sup> Véase la entrada sobre la Lejía Pax en Jean BAUDRILLARD, *El sistema de los objetos* (México: Siglo XXI, [1970], 2014), 202-204.

Si seguimos apoyándonos en la opinión de Lefebvre, para él la paz no era sino otra forma de hablar de la desaparición de la política, de la ocultación de los posibles conflictos que tal expansión urbana acarrearba mediante la imposición de un espacio abstracto. Paz definía un estado de falsa tregua, de sometimiento acallado y violencia velada que por mucho que el estado se obstinase en disipar, eventualmente (y pongamos por caso que lo hizo al término de la década) estallaría:

El espacio abstracto, el de la burguesía y el del capitalismo, en tanto que ligado al intercambio, implica consenso más que cualquier otro. ¿Es preciso añadir que en este espacio la violencia no permanece siempre latente y oculta? Se trata de una de sus contradicciones. [...]

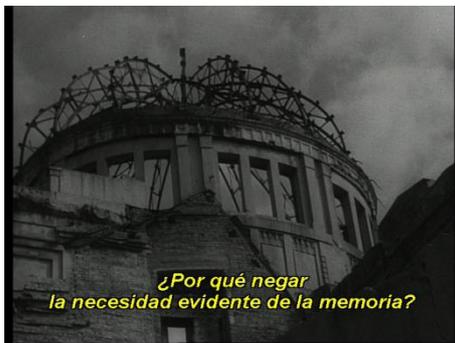
Desde esta perspectiva, el espacio dominante-dominado, impuesto por el Estado a los «sujetos» fieles o infieles, no es sino el espacio aparentemente sin violencia de la *pax estatica* (de la *pax capitalistica* en el caso de los países capitalistas) lejana reminiscencia de la *pax romana*. Aunque sustraída aparentemente a cualquier tipo de violencia, ésta es inherente al espacio abstracto. Lo mismo sucede con todos aquellos espacios que creen escapar a ese destino: los suburbios, las colonias de chalés, las residencias secundarias, las falsas campiñas y los simulacros de naturaleza.<sup>35</sup>

Para muchos, paz era una palabra que actuaba como fachada de una situación menos equilibrada. Con el andar de los años las llamadas al litigio y al combate –también en términos espaciales– se sentirán cada vez más improporcionables. Se hará necesario denunciar el consenso social como el lado opuesto a la política y acabar con ese espacio abstracto introduciendo sujetos y objetos nuevos. Se irá gestando una suerte de rabia que acaba en llamada a la agitación y la violencia. En distintos ejemplos podemos comprobar que «paz» –una palabra que con suerte podía pronunciarse solo en Europa y los USA– se convertirá en sinónimo de un deseo de olvido colectivo, del estatismo y de la imposición del silencio. Esta afirmación cobra su sentido si se acuden a los primeros minutos de *Le Joli Mai* subtitulados «escenas que ocurren en el mes de mayo de 1962, la primera primavera de la paz». En ellos los directores Marker y Pierre Lhomme entrevistan a ciudadanos escogidos un poco al azar sobre qué posible significado pueden tener para ellos esas dos palabras, paz y felicidad, por entonces tan cacareadas. Las respuestas son directas: comer bien, dormir bien y buscar un hueco en esa gran ciudad y en esos nuevos tiempos que se abren. Los realizadores les instigan a que digan más, a que profundicen en sus planas respuestas, a que den su verdadera opinión sobre los problemas y conflictos reales que subsisten. Es en sus pequeñas quejas, en sus silencios incómodos y sus negativas a hablar de política donde podemos leer los recelos, el descontento, el miedo, donde podemos ver que esa paz medrosa estaba llena de grietas y tan solo era muda en apariencia [20].



[20]

<sup>35</sup> LEFEBVRE, *La producción del espacio*, 115 y 418.



¿Por qué negar  
la necesidad evidente de la memoria?



Igual que en el amor.



Del dolor me acordó todavía un poco.

[21]

Por otro lado, quizá Marguerite Duras, puede que porque perteneció a una generación que vivió la guerra siendo adulta, tanto en su literatura como en sus trabajos para cine, lideró con todas sus fuerzas la lucha contra el olvido una vez concluida la contienda. Sostuvo que la memoria era una necesidad que no debía perderse: «La paz aparece ya. Es como una noche profunda que estuviera llegando, es también el comienzo del olvido. [...] De Gaulle no habla de los campos de concentración, es extraordinario ver hasta qué punto no habla de ellos. [...] De Gaulle ya no espera nada, nada más que la paz, sólo nosotras esperamos aún, con una espera de todos los tiempos»<sup>36</sup>. Esta angustia por el pasado que la paz olvidadiza no puede reconfortar, este dolor que no puede (ni debe) borrarse es igualmente el argumento de fondo de *Hiroshima mon amour*, film dirigido por Alain Resnais y escrito por Duras, cinta que da el pistoletazo de salida al cine moderno debido a que en ella y gracias al montaje, se establece una relación muy abierta entre el espacio y el tiempo, entre la imagen documental y el relato, entre la Historia y la pequeña historia de amor de dos desconocidos. Tras el montaje de Resnais, una historia necesariamente individual, funciona como representación de procesos colectivos. Nos encontramos, como decía Deleuze, ante «una memoria de dos», «memoria de varios», «memoria del mundo» [21]<sup>37</sup>.

Por todo lo dicho, como apunta Font, «la primera exigencia del nuevo cine [es] evitar la *tabula rasa* del pasado y abrir un estado de cuentas ficcional para entender las contradicciones del presente y orientarse en una situación política confusa»<sup>38</sup>. En el plano fílmico este deseo de memoria «a dos» da pie a todo tipo de citas, sobreimpresiones, montajes y manipulaciones del tiempo, aprovechando que «si el cine —decía Resnais—, no es un medio para jugar con el tiempo específicamente, en cualquier caso es el medio que mejor se aviene a ello»<sup>39</sup>. Al trabajar con los restos de la guerra, el cine moderno se dejará llevar por una concepción del presente como Historia y una necesidad de insertarse en ella aunque a buen seguro ello implique aceptar el duelo. En palabras de los Straub: «De un lado, no hay que olvidar y que, por otra parte, no hay que reconstruir. Porque todo se escribe en presente sobre una especie de palimpsesto que guarda las huellas, las cicatrices: lo que da testimonio»<sup>40</sup>. La Historia es la forma misma de existencia de estos personajes. Cada elemento de sus vidas debe ser leído dos veces: en relación a sus asuntos propios y dentro de un relato colectivo marcado nítidamente por unos episodios trascendentales: la Guerra de

<sup>36</sup> Marguerite DURAS, *El dolor* (Barcelona: Alba Editorial, 1999), 31-32.

<sup>37</sup> DELEUZE, *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*, 161.

<sup>38</sup> Domènec FONT, *Paisajes de la modernidad. Cine europeo, 1960-1980*, (Barcelona: Paidós, 2002), 167.

<sup>39</sup> EN DELEUZE, *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*, 166.

<sup>40</sup> Tomado de Santos ZUNZUNEGUI, «Demasiado pronto, demasiado tarde. El cine de Straub-Huillet y la sombra de Europa.», *Eutopías*, n.º 6 (2015): 121.

España, el nazismo y el desastre del Holocausto, Hiroshima, los conflictos coloniales, las guerras contra el dominio militar norteamericano en «terceros países» o la complicidad de los partidos comunistas con el estalinismo.

Pareciera como si después del horror de los campos de concentración y las cenizas de la bomba atómica no hablar del dolor acumulado en la Historia reciente redujera las obras que lo eluden a una platónica hermosa mentira o a una nada insulsa. «Me olvido de Hiroshima, de Auschwitz, de Budapest, del Vietnam, del salario mínimo, de la crisis de la vivienda, del hambre en la India. Lo he olvidado todo. Salvo que como me llevan al principio de todo, desde ahí deberé empezar de nuevo» [22]. Así presentaba Godard al espectador y a sí mismo, con cierta ironía y otra dosis de pesadumbre, la situación precaria e indiferente de relación con el dolor de los otros y con aquel amontonado en la memoria reciente en que la sociedad de consumo había sumido a sus ciudadanos. Comprenderemos más adelante que ese «empezar de cero» e «ir al principio de todo» que constituye el proyecto político de Godard es en primera instancia aceptar lo que se tiene, lo que existe, pero no implica olvidar. Todo lo contrario, Godard, en la senda de sus compañeros, no cesa de invocar fantasmas por doquier. En su cine estos acontecimientos violentos resuenan en cada obra, a menudo como una necesidad de establecer un vínculo entre el pasado y el presente a través del montaje que nos habla de la guerra y el dolor como grandes hilos conductores del siglo. O la Historia se presenta al modo de una confusión ideológica propia de unos personajes ambiguos que reproduce a la perfección el desequilibrio político de estos años. Para Godard el cine no representa sino que *es* la Historia. Lo atestigua Didi-Huberman:

En todo caso, Godard tuvo el gran coraje de no simplificarse la vida de cineasta, al afirmar que el cine mismo es responsable de ciertos compromisos históricos en relación con el pensamiento, la ética y la política. El cine es inseparable del juicio de la historia [...], a los ojos de Godard, el cine es el medio histórico por excelencia, un medio absolutamente *confundido con la historia*. Todo sentido de la gran obra godardiana, quiero decir las *Historia(s) del cine*, es asumir tan lejos como sea posible tamaña relación de coalescencia histórica.<sup>41</sup>

Lo sabemos, esta fortísima imbricación del cine con la Historia alcanzará su máxima expresión en *Histoire(s) du cinéma* aunque el impulso que mueve a esta magna obra no es otro que el de recuperar en la amnésica década de los noventa y con la centuria ya expirante, algo del aliento de los nuevos cines – y en especial de su trabajo con las imágenes de archivo–.

En el cine moderno la historia y la política van a entrar en escena por cada resquicio que nos emplaza a hablar de un giro hacia la Historia en el cine moderno. Lo que había quedado claro a estas alturas es que la memoria, como firmemente apunta Kristin Ross, «es un espacio de lucha: el recuerdo no es algo que



[22]

<sup>41</sup> DIDI-HUBERMAN, *Pasados citados por Jean-Luc Godard*, 66.

el poder pueda dejar sin gobernar»<sup>42</sup>. Por eso cabía la posibilidad de que tales palabras rescatadas del pasado fueran empleadas en una vuelta de hoja, para describir el presente como una simple extensión de los errores dado un contexto nuevo. Por ejemplo, si a Pasolini la Democracia Cristiana se le antojaba una prolongación del proyecto de Mussolini y no se mordió jamás la lengua al hablar de «neofascismo», para Godard el término «Ocupación» encontraba un nuevo sentido en el contexto de entrega sistemática del tiempo de vida y la subjetividad de la gente a la producción, que tendrá su correlato en la expropiación de cada vez más enclaves de la ciudad. Sería entonces una «Ocupación» a color, hecha con grúas, imágenes y deseos, pero igualmente invasiva.

Al historizarla, «Libertad» era otro de esos nobles principios que en su vieja formulación ya no encontraban encaje sencillo en este nuevo paisaje social porque era utilizada con fines denigrantes en el clima de la Gerra Fría o parecía no tener ya mucha sustancia real. Volvamos a *Accattone*, esa tragedia de descampado, y recordemos el momento en el que su miserable protagonista, ladrón y proxeneta, completamente desahuciado por las circunstancias, se sienta un instante y afirma: «soy un ciudadano libre» [23]. El espectador no puede más que pensar en que tal estatuto no va a mejorar en nada su indigencia vital. Es libre para vagabundear y morir de hambre, poco más. En *Vivre sa vie (Vivir su vida, Jean-Luc Godard, 1962)*, Nana, una humilde chica de provincias que acaba ejerciendo la prostitución en las calles de París para poder pagar la renta, también hace un discurso sobre la libertad y la autodeterminación aunque las cosas de las que dice ser responsable son tan poco trascendentales y su vida, esa de la que es dueña y libre de vivir, vale tan poco que el discurso es en realidad una negación de sí mismo [24]. Su libertad es la misma libertad que encontraremos en los carteles *entré libre* de *Deux ou trois choses que je sais d'elle (Dos o tres cosas que sé de ella, 1967)*, una libertad para consumir los días en un suburbio monótono y venderse como prostituta al mejor postor [25]. Una libertad tan nimia como la que goza el vendedor que aparece al comienzo de *Le Joli Mai*, que dice trabajar de nueve de la mañana a ocho de la tarde, y solo entonces al volver a casa, se siente «libre» para no pensar, ver la televisión y discutir con su mujer.

Por supuesto, no se trata de que Godard y sus camaradas no crean en la libertad tal y como tradicionalmente se ha definido este supuesto pilar de la democracia y la cultura occidental, esto es, como una búsqueda de la independencia y autodeterminación de los sujetos con respecto a sus actos, vale decir, una liberación de sus capacidades y actividades (ya sean de tipo creativo, sexual, ideológico, etc.). No está negando esa necesidad de emancipación humana cuando en *Made in U.S.A* Godard dispara sobre la palabra Libertad [26], como haría

<sup>42</sup> Ross, *Mayo del 68 y sus vidas posteriores*, 7.



[23] [24] [25]

Pasolini unos años antes en *La rabbia* al mostrar los cuerpos colmados de balazos de víctimas de la escabechina de Argelia mientras recitaba *Libertad*, el célebre y simbólico poema de Paul Éluard fechado en 1942 [27] [28]. O cuando en *Le Gai savoir* (*La gaja ciencia*, 1969) escribe «ser libre» (*être libre*) en el sujetador de una bella modelo de lencería y lo monta junto a fotografías de víctimas del exterminio nazi y de la masacre de Vietnam [29]. En ninguna de las tres fotografías encontramos a un ser libre, nos dice Godard, aunque la poca libertad de la que disfruta ella como representante de una sociedad de consumo (también de su cuerpo) parece haberse erigido sobre la desgracia de los otros. Desde luego que en estos ejemplos y en otros que podrían ser citados, no se trata de una negación de los poderes humanos. Y mucho menos en alguien como Godard que en sus primeros trabajos cinematográficos, imbuido por ciertas lecturas fenomenológicas, aboga por una libertad de la consciencia y el pensamiento y la imaginación sobre el mundo, incluso en las situaciones más banales —como se puede apreciar en la escena del metro en *Band à part* en la que los protagonistas se empeñan en producir una imagen distinta del espacio en el que se encuentran precisamente usando su libertad para mirar de un modo distinto, película por lo demás, consagrada a cantar al libre albedrío humano [30]. Solo que en ciertos momentos, las cosas cambian, «las cosas son como son».

Más bien lo que ocurre en Godard y en estos autores que viven en esta época, es que sienten la necesidad de preguntarse por las condiciones de posibilidad de dicha Libertad entendida en abstracto y sin historizar, si tal palabra es utilizada como arma política en la Guerra Fría o cuando funciona simplemente como un sustantivo que da un poco de lustre a su acompañante (libertad de mercado, libertad de consumo, libertad de explotación sexual, pero libertad *made in usa*, diría Godard sencillamente). Además, en el caso preciso del suizo encontramos un compromiso absoluto por situar los elementos en su presente e ir a la raíz de las cosas. Y como la Paz o la Ocupación, ¿por qué no podríamos dudar de la Libertad? Al igual que Lefebvre y los situacionistas deben teorizar a favor y en contra de la vida cotidiana, tratando de extraer de ella todo su potencial emancipador, «derivándola», pero siendo igualmente conscientes de que la vida cotidiana es la puerta de entrada de la reificación, esto es, salvarla de su misma transformación y exponerla como un último refugio de la vida colectiva, Godard y otros artistas coetáneos tendrán que rehacer principios (políticos y poéticos) que daban por asentados, luchar contra sus propios conceptos, ponerlos en el tiempo. Por eso Marker, después de haber reflexionado durante casi dos horas, concluye *Le Joli Mai* haciendo una oda a la libertad, ahora sí, ya no como algo trivial sino como una conquista, como una aptitud de aquellos hombres que «son capaces de interrogar, de rechazar, de abordar, de pensar o simplemente de amar». Veremos por qué esta pequeña definición de la libertad pareciera estar hecha a la medida para describir el itinerario que siguen las mujeres en el



[26] [27] [28] [29] [30]

cine de Godard, en tanto que imagen del proletariado urbano y de nuestras relaciones con el mundo. Pues en su caso, en este camino que marca la desconfianza llegaremos incluso a una reflexión sobre la vida que nos lleva a cuestionar la propia libertad, a estar a favor y en contra del propio «yo», de la propia subjetividad.

**«Resisitir al presente»: La utopía y el pueblo que faltan**

«Libertad», «pueblo», «paz», «nación» e incluso «yo», a todo había que darle una vuelta de tuerca. Entre tanto recelo se temió incluso que las mismas relaciones humanas estuviesen en peligro, que la desconexión entre sujetos hubiese alcanzado tal punto de crisis que se hubiese convertido en frío silencio o guerra desatada. La vida en sociedad también estaba en liza. Así pues, otra opción con la que contaban los cineastas además de la sospecha ante los grandes ideales era exhibir la violencia en crudo. Si el proletariado no iba a acabar con la burguesía, además de refugiarse en los más desheredados y en los individuos perdidos, también quedaba esperar a ver cómo esta se autodestruía a sí misma. O quizá ni tan siquiera esperar a que ocurriese sino fantasear con su posibilidad. Se suceden así los distintos films apocalípticos más o menos alegóricos o burlescos donde las clases medias se dan a sus bacanales de consumo que solo pueden terminar como el rosario de la aurora porque en ellas dan rienda suelta a sus pasiones mortíferas. Desde las fiestas decadentes y poco dulces de Fellini o incluso Warhol (que son la otra cara de aquellas fiestas de la incomunicación de Antonioni), los discretos pero perversos encantos de la burguesía de Buñuel, los puñetazos, las explosiones con sangre de bote y los carnavales atroces de Godard (desde *Pierrot le fou* [31] a *Made in U.S.A* o *Week-end* [32]), los atascos infernales que rueda Jacques Tati [33], las parejas en perpetuo conflicto entre sí en Fassbinder o directamente las orgías sádicas y ceremonias lacerantes como la que filmara Pasolini con *Salò o le 120 giornate di Sodoma* (*Salò, o los 120 días de Sodoma*, 1975) [34], un exceso y una fuerza corrosiva saturan el cine moderno. Una ráfaga de agresividad que tendrá lugar en espacios igualmente inhumanos —que parecieran diseñados para tales hecatombes— lo recorre. No es casual que Godard entregue armas a cada vez más personajes de sus fábulas y ensayos filmicos sobre la sociedad moderna, a niños, turistas, profesores, niñeras que las usan para matarse entre sí o tirotear al espectador y agujerear la pantalla de cine; o que la apatía y la tensión acumulada en el Antonioni de los sesenta acabe en hongo de fuego liberador con objetos de consumo volando por los aires en *Zabriskie point*, fechada justo en 1970 [35].

A falta de la utopía, una creencia férrea en que, la sociedad entendida como una competencia entre sujetos esta acabaría por descomponerse rápidamente, podía servir para paliar un poco la desesperanza. No faltarán las distopías, si no como

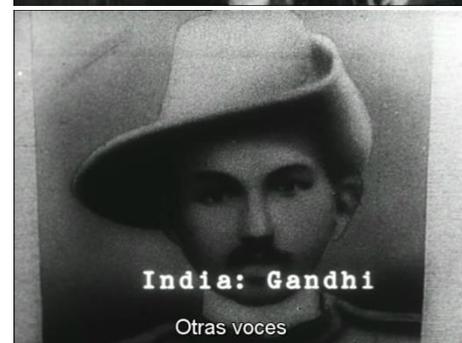
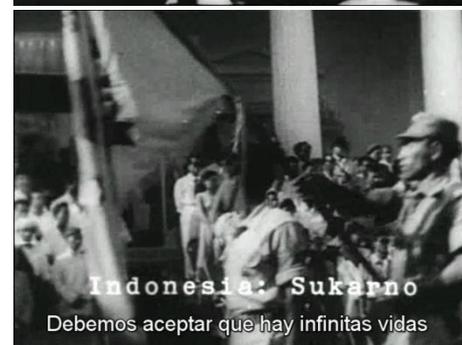


[31] [32] [33] [34] [35]

forma de redención sí al menos como manera de mostrar la violencia latente que irá *in crescendo* y que no podía hacer sino explotar a partir del 68. Es entonces cuando se impondrá la necesidad de rehacer las formas de socialidad y de vida en común para que esta no acabe en batalla sangrienta del todos contra todos. Aunque para ello hubiere que seguir mirando atrás o dirigir el foco hacia «otros pueblos» no contaminados por el veneno del progreso.

Pues, en efecto, mientras los solemnes pueblos nacionales de Europa se extinguían y sus grandes ideales se daban de bruces contra su propia memoria, a comienzos de los sesenta el Tercer Mundo hablaba de otros pueblos y sujetos. O como diría el poeta italiano, también en *La Rabbia*, «un nuevo problema estalla en el mundo, se llama Color [...] Otras voces. Otras miradas. Otros bailes. [...] Debemos aceptar que hay infinitas vidas que quieren, con inocente ferocidad, entrar en nuestra realidad» [36]. Desde mediados de los cincuenta y con una fuerza que no se disipará hasta bien entrados los setenta, en Occidente, los terceros países adquirieron un valor primordial a la hora de adoptar una postura de una oposición al sistema. Un primitivismo entusiasta recorrió la década. Muchos alzaron la vista fuera e identificaron que felizmente en estos pueblos y en sus movimientos de liberación había un rechazo a aquellos principios que ahogaban a los países más enriquecidos. Como advierte Hal Foster «este desplazamiento es propio de la posguerra y de la resistencia del tercer mundo y está claramente relacionado con la politización de muchas disciplinas»<sup>43</sup>. En *Cuba sí* (1961), uno de los documentales poéticos en los que Marker viaja con su cámara por un *Pequeño planeta* que está perdiendo sus bordes, la voz del narrador observa: «¿De qué está hablando la gente en el mundo en este momento? De la gente, de los países y de animales fabulosos, de Argelia, de Francia, de América, del espacio, del tiempo, del Congo, de Laos, de África y de formas que tomarán durante la segunda mitad de este siglo, la violencia y la plegaria. El Apocalipsis también estaba escrito. Era el libro más caro del mundo. Fue entonces cuando en el mundo nos pusimos también a hablar de Cuba». Estos espacios y sujetos periféricos se convertirán pronto en referencias ideológicas más que geográficas. A medida que pasen los años sus rasgos «otros» harán de ellos objetos de un interés cada vez más intenso, pues serán percibidos como terceros espacios, focos de resistencia y posos de energía alternativa. Y sobre todo, sabremos que ese color, como argumentaba James Baldwin, «no es una realidad humana o personal, es una realidad política»<sup>44</sup>.

En todo caso una pregunta flotaba en el aire: «¿qué es el pueblo?», o mejor dicho «¿podemos aún hablar de la existencia



[36]

<sup>43</sup> Hal FOSTER, «The "Primitive" Unconscious of Modern Art», *October* 34 (1985): 45-70.

<sup>44</sup> James BALDWIN, *The Fire Next Time* (Nueva York: Penguin Books, 1963), 88.

de un pueblo?». Sin duda alguna esta cuestión está en el centro de las preocupaciones de intelectuales y creadores y por supuesto de su mirada a la ciudad, y sus ecos resonarán a todo lo largo de la década y hasta en los setenta. A pesar de que dicha pregunta suscitó las respuestas más variadas (el pueblo como proletariado urbano, el pueblo como conjunto de oprimidos y marginales, el pueblo como el otro que no somos o la desaparición del pueblo), una cosa parecía estar clara: para responder a dicha cuestión era necesario reformular el humanismo y sus modelos de hombre universal para arribar a otra noción de sujeto. El sujeto ahora será polimorfo, múltiple, contradictorio, plural y poco o nada tenía que ver con ningún idealismo. En alguna ocasión Deleuze, que sintió un enorme respeto por el cine moderno y su propuesta política, situó al filósofo y al artista en el mismo plano compartiendo un sufrimiento común y una tarea titánica:

*Carecemos de resistencia al presente.* La creación de conceptos apela en sí misma a una forma futura, pide una tierra nueva y un pueblo que no existe todavía [...]. El arte y la filosofía se unen en este punto, la constitución de una tierra y de un pueblo que falta. [...] Tienen en común la resistencia, la resistencia a la muerte, a la servidumbre, a lo intolerable, a la vergüenza, al presente.<sup>45</sup>

Lo que acabó con las esperanzas de la toma de conciencia fue justamente la toma de conciencia de que no había pueblo, sino siempre varios pueblos, una infinidad de pueblos, que quedaban siempre por unir o bien que no había que unir.

En el cine clásico el pueblo está ahí, aun oprimido, engañado, sojuzgado, aun ciego o inconsciente. [...] En el cine americano, en el cine soviético, el pueblo está ya ahí, real antes de ser actual, ideal sin ser abstracto. [...] Pero muchos factores iban a comprometer esta creencia [...] En síntesis, si hubiera un cine político moderno, sería sobre la base: el pueblo ya no existe o no existe todavía... «el pueblo falta». <sup>46</sup>

Y lo hubo. Por tanto esta resistencia al presente no supone una negativa completa, un viaje hacia la nada en forma de absoluto hermetismo y veremos cómo tampoco la radical pureza estética incorruptible servirá para hacer frente a ese presente de vergüenza y servidumbre. Los artistas tendrían que hacer emerger algo, otra cosa, a partir de lo que ya les es dado, a partir de lo que falta. Pero principalmente, se verán en la tesitura de aceptar que todo, desde el sujeto al tiempo, pasando por el cuerpo, se hace plural y está en liza.

## Capítulo 2. El tiempo, los vínculos y la ciudad

Por otro lado, debemos apuntar que esa *resistencia al presente*, como «vías de escape del ahora» que guía el camino de muchos artistas y directores, no solo representa la vocación

---

<sup>45</sup> Gilles DELEUZE y Félix GUATTARI, *¿Qué es la filosofía?* (Barcelona: Anagrama, 1993), 110-111.

<sup>46</sup> DELEUZE, *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*, 291 y 286-287.

histórica del cine como necesidad de situarse como testimonio, memoria y discurso sobre los acontecimientos políticos y sociales más importantes<sup>47</sup>. En un sentido más directo, la reflexión sobre la Historia se engarza con lo que se consideró una desaparición del tiempo cotidiano pareja a la enfermedad del espacio. Como argumenta Pamela Lee, siempre que nos acerquemos al arte, la crítica o el cine de los años sesenta, nos toparemos con una obsesión generalizada, convertida incluso en ansiedad, por un tiempo que se había hecho problemático, a menudo apresurado y repetitivo, otras estancado, circular y asfixiante: «recorriendo movimientos, médiums y géneros, el impulso cronófico nombra una lucha insistente con el tiempo, la voluntad de artistas y críticos de dominar su paso, de mantener su aceleración o de dar forma a sus condiciones cambiantes»<sup>48</sup>.

Con ello, tanto en el cine que se pretende moderno aun aceptando las premisas y discurriendo por los circuitos de la industria, como en el cine más alternativo o *underground*, estas nuevas formas filmicas son fruto de una exploración radical de la temporalidad en cualquiera de sus manifestaciones: el tiempo de la Historia que ya no tiene por qué ser rectilínea sino que se antoja más un conglomerado de temporalidades pasadas, presentes y futuras; así como el tiempo de una vida o de la vida en sus tiempos diarios que se rizan, se alargan, se paran para dar acogida a la verdad de los ritmos cotidianos. Las opciones se van a multiplicar pero en todas partes la cuestión es la misma: el tiempo, su espesor y espaciamiento, su velocidad o estancamiento, su destrucción o su «asalto», es la materia que el nuevo cine se ha propuesto explorar y un problema político mayor por cuanto es la cifra de todas las transformaciones sociales. Así al menos entendía Roland Barthes el espíritu moderno:

Muchos toman lo moderno como una bandera de combate contra el viejo Mundo y sus valores comprometidos; pero [...] por el contrario, [lo moderno es] una dificultad activa para seguir los cambios del Tiempo, ya no solamente a nivel de la gran Historia, sino también en el interior de esa pequeña historia cuya medida es la existencia de cada uno de nosotros.<sup>49</sup>

Hay un libro que refleja de forma privilegiada el clima político de la década: sintetiza este doble trabajo de denuncia de la Historia y del espacio-tiempo de la existencia cotidiana, así como expresa este sentimiento anfibológico, mezclado primero de pesadumbre y reticencia ante la mutación de todo y después de un furor propio ya de la ruidosa atmósfera que rodea a los

---

<sup>47</sup> Hemos tomado esta expresión, «vías de escape del ahora» de la reflexión sobre el tiempo en la obra de Deleuze que realiza Jose Luis PARDO en la nota introductoria a Gilles DELEUZE, *Dos regímenes de locos. Textos y entrevistas (1975-1995)* (Valencia: Pre-textos, 2007), 13-28.

<sup>48</sup> Pamela LEE, *Chronophobia: on time in the art of the 1960s* (Cambridge: MIT Press, 2006), 8.

<sup>49</sup> Roland BARTHES, «Querido Antonioni», *Cahiers du cinéma*, 1980, 177.

sucesos del 68. Aunque, ciertamente, su tono y las cuestiones que plantea no son exclusivas de él sino que las vamos a descubrir reflejadas en numerosas obras contemporáneas, quizá con otros nombres. El ensayo es, podemos imaginarlo, el citado *La société du spectacle (La sociedad del espectáculo)*, aparecido en 1967 con la idea de ser un «libro para los malos tiempos»<sup>50</sup>. Las 211 tesis de las que consta la obra, pensadas a modo de arengas o como proclamas arrojadas, diagnosticaban la apropiación del tiempo por parte de la burguesía que había promovido el triunfo del tiempo irreversible de la producción, llamado también «tiempo-mercancía» o «tiempo de las cosas». Este tiempo perfectamente empaquetado, consumible e intrascendente, provocaba la descomposición paulatina de cualquier forma de vivencia o praxis social y su sustitución por un estado generalizado de sonambulismo, la marca total de la pérdida por parte de los trabajadores sobre el uso de sus vidas. A juicio de Debord, la incapacidad para despertar de este sueño narcótico suponía en última instancia, la parálisis de la Historia: «Ha habido historia, pero ya no la hay»<sup>51</sup>. Para Debord, la inmensa mayoría de los trabajadores trasladados del campo a las boyantes ciudades del desarrollismo quedaron encuadrados en la lógica del trabajo fabril y su correlato en el ocio urbano, dejando a una sociedad entera cada vez más proletarizada y reducida a un cuerpo fantasmal y maquinal.

A estos nuevos deshabitantes de la ciudad él los llamó *non-vivants*. Consideró que tanto en sus cuerpos como en su psiques —que por otro lado habían sido separados entre sí— estaban lastrados para mantener un contacto con sus semejantes y un trato con las cosas que no fuese una pura comunicación o transacción instantánea. El espectáculo es el nombre de esta relación social, el lenguaje común de esta *separación subjetiva*, en definitiva, el extrañamiento radical que implica vivir una vida previamente organizada. Una vida, decían «que se pasa, que se va» porque está hecha de un tiempo que como clamaban estos jóvenes *enragés*, «se compra en el supermercado»<sup>52</sup>:

Intentar vaciar de sustancia al tiempo (nuestra realización en el curso de una Historia) para despacharlo en rodajas

---

<sup>50</sup> Según comenta T. J. Clark, el libro aparece en 1967, año en el que Régis Debray publica *Révolution dans révolution*, y muy poco después de que Althusser hubiese dado a conocer *Pour Marx* (1965). Debord, argumenta el británico, escribió *La sociedad del espectáculo* para conservar un hegelianismo totalizador en un momento de desprestigio, porque consideraba que aún era más útil que antes para hablar de un capitalismo nuevo que estaba articulando y unificando sus fuerzas de producción: «Fue concebido como un libro para los malos tiempos. Su intención era mantener el hábito totalizador vivo— pero, obviamente expresar en cada detalle su textura verbal y de su estructura general la labor de descubrimiento y repetición (de reafirmar efectivamente lo obvio) que ese proyecto implicaría ahora». T. J. CLARK y Donald NICHOLSON-SMITH, «Why Art Can't Kill the Situationist International», *October* 79 (1997): 24.

<sup>51</sup> DEBORD, *La sociedad del espectáculo*, 131.

<sup>52</sup> Así decía la famosa canción *La vie s'écoule la vie s'enfuit*, de Jacques Marchais con letra de Raoul Vaneigem.

perfectamente inofensivas, vaciadas de todo futuro no previsible, no programado por sus máquinas. Se pretende constituir un gigantesco dispositivo destinado a «reciclar» el tiempo lineal en beneficio de un tiempo expurgado y «comprimido», el tiempo mecánico...<sup>53</sup>

Ha llegado la hora de los relojeros. El imperativo económico convierte a cada hombre en un cronómetro viviente, signo distintivo en la muñeca. El tiempo del trabajo, del progreso, del rendimiento, el tiempo de producción, de consumo, de *planning*; el tiempo del espectáculo, el tiempo de un beso, el tiempo de un cliché, un tiempo para cada cosa (*time is money*). El tiempo-mercancía. El tiempo de la supervivencia.<sup>54</sup>

Esta turbación ante la enfermedad del tiempo no era solo cosa de agitadores profesionales sino que será algo así como el material, el tema o la obsesión del cine moderno. «Aquí un minuto vale millones», advierte Piero (Alain Delon), el corredor de bolsa con el que la protagonista de *L'eclisse* vive un endeble noviazgo. El tiempo es dinero, hay quien lo posee, hay lo invierte y hay quien lo pierde, pero sobre todo, hay quien lo produce, aunque todos seamos relojeros. El personaje del escritor Giovanni Pontano (Marcello Mastroianni) en *La notte* (*La noche*, 1961), en plena crisis existencial, creativa y de pareja acude a una fiesta de la alta burguesía milanese organizada por un rico empresario. Tras vagabundear solitariamente por la lujosa casa sorteando personajes molestos y conversaciones aburridas y en la que casi diríamos metonímicamente, algunos de ellos leen *Los sonámbulos* de Hermann Broch [1], el matrimonio Pontano toma asiento junto al empresario a quien un triste Giovanni le dirige estas palabras: «Los industriales tienen la ventaja de crear sus "cuentos" con personas de verdad, casas de verdad, ciudades de verdad. El ritmo de la vida y del tiempo está en sus manos. Quizá también el futuro» [2] [3]. El industrial no duda en contestar: «Usted es uno de tantos que se preocupan por el futuro. Yo el futuro me lo organizo. Pero me basta el presente. ¡Hay tanto que hacer! Además, recuerde, es probable que el futuro no comience nunca».

En el diálogo queda patente que hay quien gana con ese trastrueque temporal, hay quien quiere que el futuro no comience nunca, quien desea el presente perpetuo y otros tienen que soportar ese vacío. Esta idea de que el «tiempo se desgarrará entre un pasado ya terminado y un futuro sin salida»<sup>55</sup>, provocará entre los personajes de Antonioni un tipo de enfermedad del alma, de neurosis moderna que se hace extensiva a los espacios por los que caminan y los objetos que tocan. En Antonioni las relaciones entre las cosas y entre las personas son siempre espacio-temporalmente conflictivas y



[1] [2] [3]

<sup>53</sup> Théo FREY, «Perspectivas para una generación», en *Discurso sobre la vida posible. Textos situacionistas sobre la vida cotidiana* (Ondarrribia: Hiru, 1999), 80.

<sup>54</sup> Raoul VANEIGEM, *Tratado del saber vivir para uso de las jóvenes generaciones* (Barcelona: Anagrama, [1967], 2008), 268.

<sup>55</sup> Palabras de ANTONIONI extraídas de Gilles DELEUZE, *La imagen-tiempo*, 40.

pueden llegar incluso a borrar al individuo. A esta disfunción, a esta posibilidad de que las personas se diluyan, Alberto Moravia, cuya impronta en el cineasta es bien conocida, la llamaba *la noia*. Decía de ella que era una «insuficiencia, incapacidad o escasez de realidad, [...] una enfermedad de los objetos consistente en un deterioro o pérdida casi repentina de la vitalidad». Y añade: «Había un nexo indudable aunque oscuro entre el tedio y el dinero»<sup>56</sup>. Así, el tedio no se presenta como una simple falta de actividad sino como una suerte de hechizo macabro que impide la relación entre las cosas, les sustrae su *vida* y relega a los sujetos a la incomunicación, es decir, mata el amor como forma de unión entre los elementos y provoca el aburrimiento generalizado como marca de la falta de deseo. En efecto, como comenta Deleuze: «Las visiones estéticas de Antonioni no son separables de una crítica objetiva (estamos enfermos de Eros, pero porque el propio Eros está objetivamente enfermo: ¿en qué se ha convertido el amor para que un hombre o una mujer acaben tan desarmados, mustios y dolientes, y para que actúen tan mal al comienzo como al final en una sociedad corrompida?)»<sup>57</sup>. El caso es que es precisamente para deshacer este hechizo por lo que Antonioni decidió hacer cine: «Lo que me interesa ahora es poner a los personajes en contacto con las cosas, porque hoy lo que cuentan son las cosas, los objetos, la materia. [...] Las personas a las que nos acercamos, los lugares que visitamos, los sucesos a los que asistimos: son las relaciones espaciales y temporales de todas estas cosas entre sí las que hoy tienen sentido para nosotros, es la tensión que se forma entre ellas»<sup>58</sup>.

No resulta extraño entonces que, minutos antes de que se produzca la escena de la fiesta, asistamos a otro vagabundeo, esta vez protagonizado por la mujer del escritor, Lidia (Jeane Moreau), quien huyendo de otra reunión emprende una caminata sin rumbo por el moderno barrio milanés del *Centro direzionale*, distrito de negocios y oficinas lleno de coches y edificios de estilo internacional [4]<sup>59</sup>. Al llegar a un edificio en ruinas que presumiblemente será demolido para construir nuevos bloques [5], Lidia se detiene y observa dos objetos que

<sup>56</sup> Alberto MORAVIA, *El tedio* (Barcelona: Editorial Planeta, [1960], 1998), 7 y 12. Igualmente, a juicio de Susan Sontag, además del Moravia hemos de recordar a Pavese cuando hablamos en Antonioni de una atmósfera no popular y de un desapego de las «gentes» con el lugar o incluso de una atmósfera donde el suicidio se torna en obsesión casi podríamos decir, «desplegada» en el espacio. Susan SONTAG, *Contra la interpretación* (Barcelona: Alfaguara, [1965], 2005), 72-73.

<sup>57</sup> DELEUZE, *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*, 18.

<sup>58</sup> Michelangelo ANTONIONI, *Para mí, hacer una película es vivir* (Barcelona: Paidós, 2002), 332 y 89.

<sup>59</sup> Un cinéfilo recordará al ver este pasaje esa otra caminata desasosegada que protagonizara Moreau en *Ascenseur pour l'Echafaud* (*Ascensor para el cadalso*, Louis Malle, 1958). Aunque, significativamente, si en esta última la mujer se siente despechada ante el abandono de su pareja por otra, en la cinta de Antonioni es precisamente el deseo lo que está presumiblemente ausente y es su tedio y no el tiempo lo que se trata de matar.



[4] [5] [6] [7]

llaman su atención: un reloj roto y una pared desconchada [6] [7]. Quizá Lidia, afectada ella misma por el tedio, esté buscando la cura a su mal a través de un intento de volver a ponerse en contacto físico, fenomenológico con la ciudad, esfuerzo que tiene lugar en mitad de los escombros y no en su paseo previo. Una falta la obliga a desplazarse sin cesar tanto por el encuadre como por distintos enclaves de la ciudad, hacia descampados, ruinas o barrios proletarios en una suerte de búsqueda tan inútil como perpetua por encontrar ese algo que las devuelva a la existencia, que haga que el tiempo deje de estar muerto y surja el afecto. En Antonioni parece que esta búsqueda fuera una tarea cada vez más negada a pesar de sus intentos. Para él como para todos, la realidad como el tiempo perdían sustancia como una pared que se desconcha al tocarla.

Muchos intelectuales de la época sentían que el tiempo se había detenido o avanzaba demasiado deprisa, una situación que forzaba a los artistas a tomar el pulso a esos nuevos ritmos de la vida moderna o los emplazaba a proponer otros muy distintos. Por aquellos mismos años Pasolini, no dudaba en afirmar que «el presente es el infierno» y haría todo cuanto pudiese por conseguir que el pasado perviviese y lo traspasase<sup>60</sup>. La «pasión desesperada de estar en el mundo» lleva al poeta italiano a una meditación constante sobre la Historia, de la misma manera que Debord se dirige a la cotidianidad violada. En resumen, parece ser que no solo los tiempos estaban cambiando, como cantaba Bob Dylan por aquel entonces, sino que el tiempo mismo y la memoria habían sufrido un duro golpe y los artistas se sintieron obligados a acudir en su rescate.

Motivado por un mismo *casus belli*, en su primera etapa Godard, cuyas mujeres están igual de perdidas, se apoya en una idea del amor que extrae de la poética surrealista y de la tradición fenomenológica y que entiende como forma de unión de lo que está separado, como deseo de vivir el tiempo, de llenarlo de vida, de descomprimirlo, de quitárselo a las máquinas y como encuentro con los otros. Godard contrapone la explotación y la alienación (incluida la temporal) al amor como consciencia de aquello que se pierde y como anhelo de vivirlo. Como también ocurre en Marker —de quien Godard es tan silenciosamente cercano—, si continuamos con los ejemplos hasta ahora desplegados. En su caso son el imaginario y la memoria entremezclados con el deseo los que nos permiten modificar la realidad y salvar el problema del tiempo inerte. Si volvemos a la *La jetée*, recordaremos que era una alegoría futurista en la que Marker visualizaba un París «de avenidas incomprensibles», posapocalíptico y devastado en el que los supervivientes merodean por túneles subterráneos de la ciudad pues su superficie ha quedado inhabitable debido a la radiactividad [8] [9]. La única manera de salvar a la humanidad es acudir a unos pocos afortunados que aún están dotados de



[8] [9]



El futuro estaba  
mejor protegido que el pasado.



El tiempo se construye  
a su alrededor...

[10] [11]

<sup>60</sup> Tomado de Jean DUFFLOT, *Conversaciones con Pier Paolo Pasolini*, 61.

memoria con la que recordar el viejo mundo, «apelar al pasado y al futuro para socorrer al presente». El protagonista, experimenta con el sueño como forma para viajar por el Tiempo, realizar expediciones al pasado para buscar una cura al presente [10]. Pero lo hace, precisamente, a partir del deseo que siente por hallar a una mujer de cuyo rostro ha quedado cautivado. En cada encuentro de esta pareja que «no tiene recuerdos ni proyectos», el «tiempo se construye a su alrededor teniendo como único referente el placer del momento y los signos en las paredes» [11]<sup>61</sup>. Era necesario, afirma la lírica voz del narrador, hallar «sujetos dotados de imágenes mentales muy fuertes, capaces de imaginar y soñar con otros tiempos». He aquí una digna tarea para los artistas. Y de hecho es el tiempo del deseo, de la imaginación y de la memoria lo que se esgrime como arma de defensa en esta parábola.

### *La expropiación de la ciudad: la reforma de París*

Decimos parábola porque lo que hace Marker en esta extraña ficción no es más que una manera un poco más fantasiosa de hablar del París contemporáneo, tal y como hará, esta vez, en guisa de ensayo documental en la citada *Le Joli Mai* que data de un año después. También en esta obra la cámara descende de las tomas generales hasta el suelo para conocer el destino de sus habitantes e igualmente en esta cinta «una amenaza pesa sobre París» [12]: una ciudad cada vez más densa, asediada por vehículos, rodeada en sus colinas por grandes moles de cemento, cruzada a diario por multitud de rostros y en la que cada vez queda menos espacio y suelo urbano por habitante [13], pero donde, sin embargo, las personas sufren la soledad [14]. Una ciudad, continúa la voz, en la que esa soledad y ese vacío «se pueblan con leyendas: leyenda del automóvil, leyenda de la televisión y de todo tipo de divertimentos que son

<sup>61</sup> Philippe Dubois, Jonathan Crary y Raymond Bellour han destacado para este film la importancia de la imagen afectiva para movilizar el pasado y de la imagen detenida (un tipo de imágenes que, sorprendentemente, Deleuze ignora en su magna obra sobre el cine, como tampoco tiene nada que decirnos sobre Marker). Estas imágenes son vehículo de una reflexión no solo sobre la ontología del cine (el cine que vuelve a torcer el cuello para mirarse a sí mismo) sino especialmente sobre la Historia y el devenir temporal. Véase Philippe Dubois, «La Jetée, de Chris Marker ou le cinématogramme de la conscience», en *Recherches sur Chris Marker* (París: Presses Sorbonne Nouvelle, 2002), 8-46. Crary, 24/7. *El capitalismo al asalto del sueño*, 99-107. Raymond Bellour, *Entre imágenes: foto, cine, vídeo* (Buenos Aires: Colihue, 2009), 107-113. Para Bellour estos congelados o instantes «extremos» sirven aún de soporte a la búsqueda obstinada de otro tiempo posible. Su ignorancia por parte de Deleuze, debida a su bergsonismo, le ha valido una crítica de Bellour que no podemos dejar de anotar: «A todo esto [el tiempo que propone el psicoanálisis donde hay momentos trascendentales como el nacimiento, la castración, instantes privilegiados, sintomáticos y significantes], el pensamiento de Deleuze opone un Tiempo unitario, global, aunque infinitamente estratificado y disperso, un tiempo a la vez material y abstracto sobre el cual no tienen influencia ni el futuro de ninguna utopía ni el pasado de ninguna regresión». *Ibidem*, 135.



[12] [13] [14] [15]

los zombis de la felicidad» [15]. Marker destaca a esos «zombis» —a los que, por otra parte, ya deberíamos ir acostumbándonos— de entre la multitud (una multitud que no es solo de rostros sino también de bloques, coches, imágenes, ruidos, palabrería [16]) y les concede el honor de hablar para verificar si creen en todas esas leyendas. Pero es en la cámara donde está la verdad, en sus pequeños movimientos que encuadran los gestos, las manos, las vacilaciones. De modo que lo que filma Marker con sus planos detalle es el desencanto, la aprensión en los rostros de los habitantes (especialmente de los jóvenes [17]) ante una ciudad naciente en la que «no se sabe si habrá lugar para la felicidad» [18]. Lo que verdaderamente capta Marker no es la realidad sino lo que pensamos de ella, es la urbe y la sociedad que vendrá pero que ya está aquí en la mirada de sus habitantes, en sus semblantes, algo que Godard tendrá muy presente a la hora de acercarse a los ojos tristes de las chicas que habitan los mismos alrededores de un París que pronto pocos recordarán.

El paso de la distopía sobre la desaparición del tiempo al ensayo urbano es, tanto en Marker como también lo será en otros autores (y veremos cómo Godard efectúa el mismo paso de la ciencia ficción acerca del tiempo ausente en *Alphaville* al estudio urbano a priori riguroso con *Deux ou trois choses*) perfectamente lógico, casi orgánico. Pues se hace evidente que junto a la previsión de que el tiempo estaba cambiando y el presentimiento de que la vida se evaporaba con él, corría pareja una gran conmoción, ante la impresionante transformación de la que fueron sujeto las grandes capitales de todo el planeta. Queda claro que el escenario donde se habita esta vida frágil es la ciudad moderna, presa de ampliaciones y remodelaciones sistemáticas durante toda la década de los sesenta. Y el caso concreto de París será paradigmático. Aunque fechado un poco más adelante, en 1978, en su film *In girum imus nocte et consumimur igni*, pensado como un repaso de su trabajo en esta vanguardia ya clausurada, Guy Debord suspiraba:

Me limitaré pues sólo a unas cuantas palabras para anunciar que, digan otros lo que digan, París ya no existe (*Paris n'existe plus*). La destrucción de París no es más que una ilustración ejemplar de la enfermedad mortal que azota en este momento a todas las grandes urbes, y esta enfermedad no es más que uno de los numerosos síntomas de la decadencia material de una sociedad. Pero París tenía más que perder que cualquier otra.<sup>62</sup>

¿Qué le pudo suceder a la ciudad de la luz para llegar a estos lamentos tan sombríos? Entre 1954 y 1974 París sufrió un proceso de derribo y reconstrucción de hasta el 24 por ciento de su superficie edificable. Instaurada la Quinta República, el nuevo presidente tomó pronto la decisión de poner en marcha un *Plan d'Aménagement et d'Organisation Générale de la Région Parisienne* (PADOG), esto es, todo un complejo proyecto de transformación de la región urbana de la Île-de-France que



[16] [17] [18]

<sup>62</sup> DEBORD, *In girum imus nocte et consumimur igni*, 22.

renovaría viejas áreas urbanas, dispondría industrias nuevas, centros de servicios, complejos de oficinas y crearía nuevos polos de crecimiento en los anillos que rodean la capital. Esos puntos de expansión o grandes conjuntos (*grand ensembles*) estaban diseñados como auténticas ciudades construidas *ex novo* y a base de un tipo de urbanismo funcionalista que tenía como objetivo casi único paliar la falta de vivienda para albergar a las masas de población que llegaban a París en busca de trabajo. Los parisinos más pudientes que quedaron ocuparon el París *intra muros* mientras 5.7 millones de personas residían ya en los suburbios en 1965<sup>63</sup>. La población inmigrante, que vivía en Francia, en la que destaca la comunidad argelina, no dejó de crecer en los años sesenta. Los inmigrantes y el resto de clases trabajadoras se asentaron en los *bidonvilles* que proliferaban en la periferia y posteriormente fueron a parar a los bloques de pisos que se construyeron en esas afueras. Tales cinturones fueron pensados casi como silos humanos, luego de los agresivos trabajos de demolición de los campamentos de chabolas y los llamados *îlots insalubres* del centro (sobre todo de aquellos en los que vivía centroafricanos y magrebíes), en los que se empleó el prefecto del Sena, Paul Delouvrier<sup>64</sup>. A petición del presidente De Gaulle, que calificaba la Región Parisina en aquellos años como de un burdel en el que había que poner algo de orden, el centro parisino cambió por completo de cara, se modernizó mientras una gran autopista periférica lo amurallaba y lo protegía de su misma sombra.

El resultado de esta inmensa reforma fue una urbe cada vez más desigual, llena de conflictos y tensiones sociales y raciales y en la que se imponían unos ritmos y estilos de vida en los que, se decía, esta misma brillaba por su ausencia. Siguiendo los preceptos del Movimiento Moderno la ciudad había quedado estandarizada y fragmentada en zonas que disponían el espacio según una aberrante reducción del *habitar* a cuatro actividades (ocio-consumo, residencia, trabajo y circulación). Así que en el imaginario de los cineastas y pensadores la ciudad de París se preparaba para ser literal y simbólicamente ocupada. Sus habitantes serían encajonados en edificios y conjuntos de un Estilo tan Internacional como lo empezaba a ser el mercado donde serían apilados en torres de pisos como si fuesen objetos de consumo en una estantería. La ciudad había renacido pero no se sabía bien si lo que había salido del suelo podía, con derecho, ostentar ese nombre. El propio Godard, que dedicaría a este asunto buena parte de su filmografía, juzgaba: «Nadie puede saber cuál será la ciudad del futuro. Parte de la riqueza semántica de su pasado la perderá. Seguramente. El papel creativo y formador de la ciudad será asumido por otros sistemas de comunicación».

---

<sup>63</sup> Véase Ana María MOYA PELLITERO, *La percepción del paisaje urbano*, (Madrid: Biblioteca Nueva, 2011), 296. Y Norma EVENSON, *Paris: A Century of Change, 1878-1978*, (Londres: Yale University Press, 1979), 285-301.

<sup>64</sup> Kristin Ross, *Fast cars, clean bodies*, 151-153.

No es casual, en estas circunstancias, que parte de la esencia de lo que hoy día llamamos Nouvelle Vague sea la aparición de una mirada más ácida, más verdadera, sobre la ciudad. Como se ha reconocido, hay en ella una «voluntad de no representar la *ville lumière* en sus aspectos más prestigiosos [que no es] no es única de Marker; Varios cineastas de su generación se le unieron en esta empresa. Rouch, Godard, Varda, Rozier, Chabrol, Truffaut, querían romper con las imágenes pintorescas de la ciudad para revelar su banalidad, su dureza y su carácter poco acogedor como único escenario posible. Abandonaron los estudios y los lugares típicos tales como los apartamentos burgueses o las plazas públicas y se dirigieron a otros lugares en los que se desarrollaba su vida cotidiana: calles abarrotadas, parques, cafés de estudiantes, barrios poco conocidos desprovistos de una dimensión imaginaria...»<sup>65</sup>. El cine de la *Nouvelle Vague*, y decididamente el de nuestro autor, transitará por este itinerario que muestra un París vivo, lleno de deseo y posibilidades hasta más o menos 1965, momento en que la urbe empieza a hacerse borrosa y por momentos monstruosa<sup>66</sup>.

Indignado, en torno a 1968, Lefebvre hablaba ya de «no-ciudades» o «anti-ciudades», ciudades-moloc, monstruosas, tentaculares, e incluso de una clara ruptura de la realidad urbana<sup>67</sup>. Estimaba que la industrialización se había llevado por delante no solo la ciudad sino muchas otras cosas, nada menos que todo un modo de vida y de pensamiento desaparecían, tantas que era imposible no reconocer que un nuevo mundo hostil, para un nuevo sujeto inestable, se presentaba ante nuestros ojos:

Fuerzas muy poderosas tienden a destruir la ciudad. Ante nosotros, un cierto urbanismo proyectó sobre el terreno la ideología de una práctica que apunta a la muerte de la ciudad.<sup>68</sup>

Ante nosotros, pasmado, mutilado, muerto, pero fijado y analizado y, por ende, accesible al conocimiento se encuentra lo que fue la vida magnífica e inaprehensible —por demasiado compleja— de las ciudades.<sup>69</sup>

Fuerzas colosales e irrisorias se abaten sobre lo cotidiano. Se apoderan de él para petrificarlo y ahogarlo; lo persiguen hasta en la partida, la ruptura, el sueño, lo imaginario, la evasión.<sup>70</sup>

Si el espectro del comunismo no atosiga ya a Europa, la sombra de la ciudad, la añoranza de lo que murió porque lo mataron, el remordimiento incluso, han reemplazado al antiguo

---

<sup>65</sup> Geneviève VAN CAUWENBERGE, «Le point de vue documentaire dans Le Joli Mai», en *Recherches sur Chris Marker* (París: Presses Sorbonne Nouvelle, 2002), 86.

<sup>66</sup> Pierre SORLIN, *Cines europeos, sociedades europeas. 1939-1990* (Barcelona: Paidós, 1996), 132.

<sup>67</sup> LEFEBVRE, *De lo rural a lo urbano*, 104.

<sup>68</sup> LEFEBVRE, *El derecho a la ciudad*, 121.

<sup>69</sup> LEFEBVRE, *De lo rural a lo urbano*, 177-178.

<sup>70</sup> LEFEBVRE, *La vida cotidiana en el mundo moderno*, 85.

atosigamiento. La imagen del infierno urbano que se nos prepara no es menos fascinante [...] Ante nosotros, el ser humano, desmembrado, disociado. Ante nosotros, los sentidos, el olfato, el gusto, la vista, el tacto, el oído, los unos atrofiados, los otros hipertrofiados. Ante nosotros, la percepción, la inteligencia y la razón funcionando separadamente. Ante nosotros, la palabra y el discurso, lo escrito. Ante nosotros, la cotidianidad y la fiesta esta última moribunda.<sup>71</sup>

Juzguemos o no excesivas estas palabras, la verdad es que corre por todo el periodo cierta sensación de que el cuerpo, como la ciudad, se había desmembrado y los sentidos se habían debilitado. Los miembros de la IS iban más allá y hablaban de arquitectura de la represión psicológica y de disolución de las emociones y por ende, de una imposibilidad de alcanzar esa impregnación entre el sujeto y el espacio-tiempo que acabaría con la alienación generalizada: «Está destrozando los últimos restos de alegría. Y de amor, pasión, libertad»<sup>72</sup>. La alegría, el amor, la pasión, la libertad, toda emoción, toda hondura parecían ser restos y residuos que como el tiempo había que recoger. También a ello se empleará el cine.

### ***Los sujetos neuróticos del cine moderno: Godard, la vida y la prostituta***

A tenor de este tipo de sentencias parece evidente que algunos empezasen a pensar que era necesario hacer algo más que plantar la cámara y quedarse atónitos delante de tantos difuntos, trastornos y tiempos en fuga. Valía la pena, dado este panorama comenzar a jugar un poco con los resortes del cine para no dejarse regatear. Poco a poco, en efecto, el cine superará los episodios previos y meramente documentales, superará el horizonte de la fenomenología estricta pues ya no le sirve seguir produciendo una captación baziniana o neorrealista de la realidad porque las profundas mutaciones que la vida había sufrido lo emplazaban a dar un paso más<sup>73</sup>. Si seguimos el diagnóstico de Deleuze, a partir de los años sesenta el problema es que «ya no creemos en este mundo. [...] Lo que se ha roto es el vínculo del hombre con el mundo. A partir de aquí este vínculo se hará objeto de creencia. [...] Lo que el cine tiene que filmar no es el mundo, sino la creencia en este mundo, nuestro único vínculo posible»<sup>74</sup>. Vale decir: filmar el pensamiento sobre los ambientes y sus objetos o las sensaciones y miedos al vivirlos, filmar el tiempo rehecho o filmar las relaciones sociales, registrar y producir un cuerpo que pueda habitar, moverse y

---

<sup>71</sup> LEFEBVRE, *El derecho a la ciudad*, 117-118.

<sup>72</sup> Ivan CHTCHEGLOV, «Formulario para un nuevo urbanismo». Texto publicado por primera vez en *Internationale Situationniste*, 1, octubre, 1953. Tomado de ROSLER, *Clase cultural. Arte y gentrificación*, 84.

<sup>73</sup> Véase Josep M. CATALÀ, *Estética del ensayo. La forma ensayo, de Montaigne a Godard* (Valencia: PUV, 2014), 187.

<sup>74</sup> DELEUZE, *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*, 229.

generar cambios sobre el paisaje, ver lo que no se ve directamente y filmarlo como se quisiera que fuese. En efecto, ya no se registrará el mundo tal cual, expuesto a la mirada del ojo, sino que se tratará de tejer unos lazos con él a partir del repertorio de recursos que ofrece el cine. El paso del *cinéma-vérité* a un cine que fabula, que se ríe de los datos inmediatos y busca la verdad en la ficción y a través del montaje, es buena prueba de ello. O dicho en términos deleuzianos, vamos a asistir al paso del «modelo de lo verdadero por el poder de lo falso como devenir»<sup>75</sup>. De ahí que el exterior sea visto a través de una cámara que no se esconde —como no lo hacen los monólogos interiores de los personajes que sirven de ventrílocuos del autor— y que eventualmente traduce la actitud política del cineasta o al menos nos sitúa en el lugar desde el cual trata de rehacer esos nexos. O como diría de nuevo el filósofo, nos enseña cómo ante la banalidad cotidiana es posible desplegar «potencias de vida».

En este sentido, consideramos que el trabajo de Godard se sitúa en el corazón de la problemática del cine moderno. Porque creemos que es precisamente aquí, a partir de estas gentes que van a perder sus ataduras a las cosas y en concreto las que mantienen con su ciudad, es a partir de esta homogeneidad del mercado que todo lo igualará, que todo lo producirá plano pero nuevo y que va a propiciar la caída de todos los mitos y solemnidades, donde, asegura Godard, es preciso operar. Es aquí donde entra el sujeto de su cine que ya no es el pueblo desapareciente (en todo caso es la vida la que expira) sino el proletariado urbano encarnado en la figura de la prostituta que vende su propia vida, su subjetividad, su cuerpo pero que tendrá que buscar formas de hacerla rebrotar.

Para el suizo, como para Pasolini o Lefebvre, esta realidad mercantilizada y productivista con sus tiempos vacíos y sus encuadramientos de clase también implica la muerte, o al menos la aceptación de que quizá lo que se tiene es una suerte de no-vida. Godard se instala allí donde Pasolini y Antonioni quieren detenerse, es decir, él acepta que las clases populares, como todo, como el tiempo, el espacio, el lenguaje, el cuerpo, el artista mismo, se han entregado (o lo harán muy pronto), se han «vendido», son, como todo, una prostituta y este es el único sujeto real y existente, el único pueblo que queda. Warhol llevaba razón: todo es igual pero precisamente porque todo está a la venta. A partir de ahí, Godard recurre a la prostituta como una aproximación sociológica y casi diríamos fenomenológica a la condición social de todos. Godard parece interrogarse: ¿Qué hacen las prostitutas? como antesala de esta otra pregunta: ¿Qué podemos hacer? Su cine planeará entonces dos vías de escape que nacen de una misma matriz: por un lado un desplazamiento hacia la periferia social y un gusto por los personajes marginales, por aquellos seres que por diversas

---

<sup>75</sup> Gilles DELEUZE, *Conversaciones 1972-1990* (Valencia: Pre-textos, 1995), 111.

razones se han mantenido fuera de este circuito de cosificación e intercambio; y en paralelo, Godard delinearé el mayor estudio de la prostituta no solo como alegoría de la cosificación sino ante todo como figura de la resistencia a este estado de cosas.

Con distintas operaciones, sus mujeres eligen vivir a pesar de su situación, se producen una existencia, una vida otra, llámese «vida con el pensamiento», «amor», o «consciencia política» que logra aferrarse a la vida misma. Retomaremos esta cuestión en adelante, pero avancemos ahora, que encontraremos en su cine un esfuerzo por restituir una experiencia fenomenológica de la espacio-temporalidad que se ha perdido en un horizonte dominado por una concepción productivista del tiempo (el tiempo es dinero o trabajo). Pero en todo caso, Godard acepta este aquí y ahora de la explotación y esta pérdida de la experiencia como único escenario de partida. Sus mujeres se confrontan con todo lo que las rodea, se hacen preguntas sobre su propia situación, se sienten incómodas en ese estatuto de no-vida, se revuelven y salen de sí en busca de una experiencia intensa a pesar de que les hayan cortado los lazos con las cosas y consigo mismas, con su cuerpo, su tiempo y su lenguaje. No optan directamente por la muerte, nunca esperan a que nadie las ponga a morir en una cruz ni pasean su desgana sin solución por la pantalla.

Dicho esto, las mujeres de Godard participan de lleno en esa tradición que inaugura el cine moderno de seguir los pasos de personajes periféricos, huidizos, a veces neuróticos y trastornados, alienados o incluso desintegrados que sin embargo, conservan su capacidad para juzgar cuanto les rodea y narrarnos, a partir de prolongados monólogos interiores, sus vivencias diarias y sus experiencias de estos cambios bruscos. A menudo no son sino médiums que nos trasladan el estado de ánimo o el ideario político del cineasta y sus vidas aparentemente banales son con frecuencia filmadas «con una desnudez, una crudeza, una brutalidad visuales y sonoras que la hacen insoportable dándole un aire de sueño o de pesadilla»<sup>76</sup>. Ni las jóvenes de Godard ni los héroes del resto de cineastas que militan en las filas de la modernidad, tendrán mucho más que contarnos que fragmentos de vidas que, indeterminadas, adquieren la forma de una vida sin propiedades, hecha de encuentros fortuitos sin un hilo que los cosa, de tiempos confusos que se materializan en lugares que esbozan, poco a poco, un universo complejo<sup>77</sup>. En ellos, el interés esencial no es el de enfrentar un personaje a un drama —las actitudes psicologizantes serán sustituidas por la investigación sociológica

---

<sup>76</sup> DELEUZE, *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*, 14.

<sup>77</sup> Sobre la figura del personaje perdido, inadaptado, pesimista, desertor, marginal, improductivo, en el cine moderno (Rocha, Groulx, Jancsó, Straub, Oshima, Bene, Kramer, Bertolucci, Skolimowski, etcétera), véase Jean NARBONI y Jean-Louis COMOLLI, *Cinéma et politique: 1956-1970. les années pop* (París: Broché, 2001), 9-19. Y también Enrique MONTERDE y Esteve RIAMBAU, *Historia General del cine. Volumen XI Nuevos cines (años 60)*, (Madrid: Ediciones Cátedra, 1995), 154.

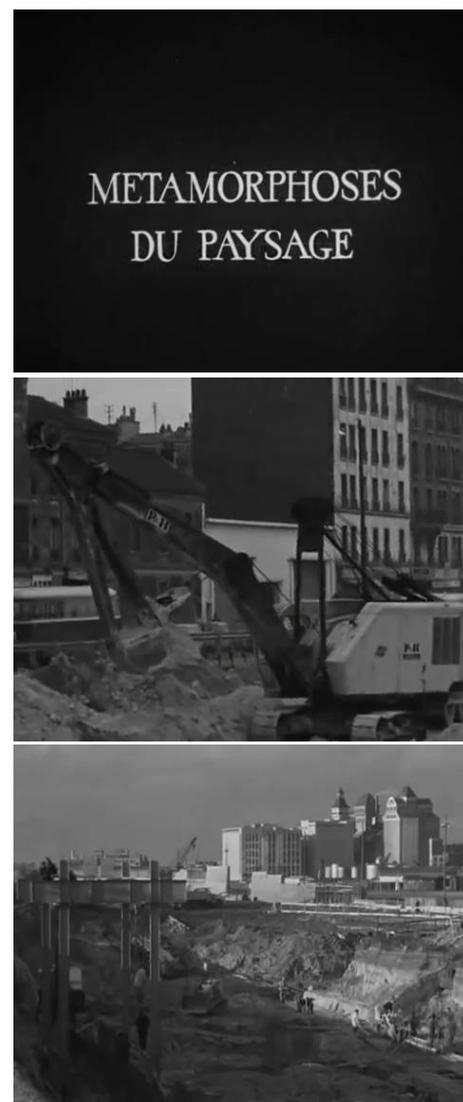
de la subjetividad— sino simplemente según la expresión de Agnès Varda, el de «discernir los vínculos de un hombre con el mundo». Aunque insistimos, suele ser una mujer (tanto en Godard como en Varda o Antonioni), una «muchacha sin historia» la que soporte el peso de toda la Historia, la que tenga que rehacerse y producirse una historia a lo largo de la película. Puede que, como decía Deleuze, esté bien, «en efecto, que el personaje sea neurótico, para indicar mejor el difícil nacimiento de un sujeto en el mundo»<sup>78</sup>.

### Capítulo 3. «Este espumar de la vida». Una nueva poética para la ciudad: Cine y arte a la conquista del espacio

Por lo dicho hasta ahora, consideramos que lo interesante es comprobar cómo este estado de descomposición y búsqueda desesperada de la realidad y de lo vivo situaría a los artistas en una posición de experimentadores y custodios. Por eso, quizá no haya mejor ejemplo en esta dirección que las sentidas palabras de Eric Rohmer cuando trata de describir el objetivo principal de su oficio de cineasta. Su amargura, siempre sopesada, sería compartida por todos sus compañeros, al igual que el descubrimiento de que se abría un paisaje nuevo de exploración urbana:

La verdad que hasta ahora me ha interesado es la del espacio y el tiempo: la objetividad del espacio y del tiempo. [...] Esto es lo que yo llamo búsqueda de la verdad; esta verdad es la que me interesa, mientras que quizá no sea esta verdad del espacio *la que interesa al «cinema-verité», sino una verdad psicológica, sociológica o etnológica: existen mil verdades posibles.* [...] No creo que el llamado cine clásico haya llegado hasta el límite de esta reconstrucción simultánea del espacio y del tiempo, se ha quedado a medio camino. [...] A mí me gusta París y habría querido hacer algo para su salvaguardia. [Por eso] en *Le Signe du Lion*, [...] en las *Métamorphoses du paysage industriel*, en *Nadja*, muestro cosas que a mis ojos merecerían ser salvadas. [...] Cuanto más se respeta el pasado, más se allana el camino hacia lo moderno.<sup>79</sup> [1]

Esta «verdad» que se busca sin cesar es ante todo una verdad de la vivencia, por ello, el desplazamiento hacia esas zonas menos connotadas, la veta documental del cine moderno corre pareja a una explosión de ritmos distintos, en muchos casos para adaptar el film a estos nuevos pasos de la ciudad y en otros para contrarrestarlos. Esta necesidad de otro principio de verdad y esta *lucha* con la ciudad mudable se convierten, casi como si se tratase de un árbol con muchas ramas unidas a un tronco común, en un programa político que desemboca en una explosión de nuevas posibilidades: otros sujetos, otros espacios, otros lenguajes y otros cuerpos, otras historias y otros mecanismos para crear vínculos con la realidad. «Existen mil verdades posibles». Así, el espacio-tiempo requería ser



[1] *L'ère industrielle: Métamorphoses du paysage*, Eric Rohmer, 1964.

<sup>78</sup> DELEUZE, *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine I*, 113.

<sup>79</sup> Pier Paolo PASOLINI y Éric ROHMER, *Cine de poesía contra cine de prosa* (Barcelona: Anagrama, 1970), 54-55 y 76. [La cursiva es nuestra].

repensado sin restringirse a un problema de concepción de la Historia, sino también en sus cadencias y vivencias cotidianas, en sus *paseos* diarios, en su «verdad» de cada día, la de esas personas que la sufren.

No debemos creer entonces que el cine o el arte se quedan en la completa desesperanza. De hecho, cierta actitud revanchista por parte de los creadores es reconocible en esta etapa tan revuelta. Así condensa, incluso el ínclito Debord, estas siete o diez primaveras de vibración: «Nosotros mismos éramos, más que nadie, la gente del cambio en un tiempo cambiante. [...] Nosotros queríamos reconstruirlo todo, y ellos también, pero en direcciones diametralmente opuestas»<sup>80</sup>. Y quizá la década de los sesenta no sea más que esa batalla perpetua entre los propietarios del mundo, la ciudad, el tiempo y la Historia únicas y los partidarios de imaginar otro posible. En un sentido u otro, los artistas se dieron al asalto de aquello que se perdía: cuando el tiempo «se vaciaba de sustancia», se jugaba con él para revivirlo; si el pueblo desaparecía, otra idea de sujeto colectivo podía construirse; cuando los grandes ideales se gastaban, una nueva concepción de su significado se puso en marcha y cuando la ciudad y su vida cotidiana se perdían o cambiaban severamente, se desplegarán modos de apropiación del espacio y otras formas de enganchar el arte a la vida.

Detengámonos en esto último. Hay, en virtud de ello, lo que podríamos llamar algo así como un «giro urbano o espacial» y «cotidiano» en el arte y el cine de los años sesenta, que abrirá una trayectoria inédita y llena de formas originales. Siempre que entendamos que, como ya ocurriera con los teóricos y sociólogos, también para los artistas de los años sesenta el pensamiento sobre el espacio «comprendía un abanico amplio de preocupaciones»<sup>81</sup>. Varias son las razones que explican este viraje hacia lo espacial, lo urbano y lo diario en las artes y el cine de mediados de siglo y no todas responden a motivaciones de índole netamente política —o al menos no recorren los cauces que tradicionalmente designamos para la política—. En todo caso, inaugurará un capítulo nuevo en la Historia del Arte.

Primeramente, como hemos visto, la expansión vertiginosa de la «alienación espacio-temporal» desencadenó en muchos creadores la necesidad de buscar una experiencia más «real» y «concreta» con el entorno circundante. Tal experiencia no la podían ofrecer ni la doctrina rígida de la Modernidad, con sus ideales de pureza y su credo anti-espacial y antidocumental, ni la maquinaria del espectáculo que todo lo engullía para devolverlo en forma de fetiche. Era necesario tantear otras vías aunque para ello fuere necesario romper con muchos moldes e incluso descartar la propia consistencia de la obra. De hecho, a

---

<sup>80</sup> DEBORD, *In girum imus nocte et consumimur igni*, 51.

<sup>81</sup> Jean-François CHEVRIER, «1967. Fronteras del objeto», en *De la revuelta a la posmodernidad. 1962-1982*, ed. Manuel BORJA-VILLEL, Jesús CARRILLO, y Rosario PEIRÓ (Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2011), 92.

lo largo de los sesenta daremos paso de un arte centrado en el objeto a un arte centrado en la acción, entendiendo por ella también la idea de acontecimiento político y social de gran relevancia o la pura contingencia social<sup>82</sup>. El sentido de la praxis no era ya producir una obra sino inventar —imaginar, proyectar, transformar— un mundo y una vida. Tal tarea es, inevitablemente, una empresa colectiva en la que estaban implicados muchos otros además del propio artista. El crítico de cine y por aquel entonces editor jefe de *Cahiers du cinéma*, afirmaría: «No despreciábamos al autor, lo superamos. Pensábamos que la invención no ya de una obra sino de un mundo y una vida— era una cuestión de muchos y no de una sola persona»<sup>83</sup>. Podemos decir que junto con el espacio urbano, también el campo artístico vio cómo sus contradicciones comenzaban a brotar y a hacer añicos el consenso que hasta entonces lo había hecho funcionar. Había llegado el momento de quebrar este círculo para ensanchar los límites de la práctica artística así como desbloquear la situación del artista. Ello pasaba, paradójicamente, por *desmaterializar* la obra de arte, por hacerla precaria y abrirla a la experiencia para que pudiese dar cuenta de un mundo contingente.

Como anunciaba tempranamente Susan Sontag en su conocido ensayo *La estética del silencio*, «estos programas en favor del empobrecimiento del arte no deben interpretarse como simples admoniciones terroristas dirigidas al público sino más bien como estrategias para mejorar la experiencia de este. Las nociones de silencio, vacío y reducción bosquejan *nuevas fórmulas para mirar, escuchar, etcétera...*; fórmulas que estimulan una experiencia más *inmediata y sensual* del arte...»<sup>84</sup>. Lejos de quedarse en «nada», al final de este camino hacia la desmaterialización, la obra de arte se reterritorializó (empleando la jerga deleuziana), se «sensualizó» al encontrarse con una nueva materia: se había hecho documento, cuerpo, espacio habitado, tiempo vivido e idea (reflexión)<sup>85</sup>. Al decir que el arte se había hecho documento, cuerpo, espacio, tiempo e idea, nos referimos a que estos serán los puntos de referencia para todas las segundas vanguardias: el arte conceptual (que, recordémoslo, además de con «ideas» y lenguajes trabaja con la

---

<sup>82</sup> *El cine y el acontecimiento* fue, de hecho, el título que se le dio a una mesa redonda en diciembre de 1967 en Besançon en la que participarían Godard y Marker entre otros.

<sup>83</sup> Cita tomada de una conferencia de COMOLLI impartida el sábado 28 de abril de 2018 cuyo registro puede encontrarse aquí: <https://www.franceculture.fr/evenement/festival-imagine-1968-2018-lesprit-de-mai>

<sup>84</sup> Susan SONTAG, *Estilos radicales* (Madrid: De Bolsillo, 2017), 24 y 26. [La cursiva es nuestra.]

<sup>85</sup> Lucy LIPPARD y John CHANDLER, «The dematerialization of art», *Art International* 12, n.º 2 (1968): 31-36. Quizá tales coordenadas sigan siendo el material de base del arte contemporáneo y aunque a partir de los años noventa podríamos añadir la categoría «el arte como módulo de relaciones» o arte relacional, consideramos que esto ya estaba bien expuesto tiempo atrás e incluido en la problemática espacial.

fotografía como documento ya sea de una práctica o de un espacio intervenido); el arte corporal se sirve del cuerpo como pivote de sus propuestas; los *happenings* y *performances*, teatro y danza son artes del tiempo o artes de la vida; el arte público, la escultura en el campo expandido, el *land art* y arte de la tierra son «artes del espacio» e incluso nos atreveríamos a decir que el arte de la crítica institucional se dirige fundamentalmente a denunciar un «espacio expositivo». Ello equivalente a decir que la obra se había hecho política pues el distintivo de todos esos elementos es que son realidades sociales (fabricadas, sujetas a determinantes económicos, etcétera.). Lo interesante es comprobar hasta qué punto estas categorías (documento, cuerpo, espacio, tiempo e idea) son exactamente las mismas que exploró el cine moderno en su encuentro con la ciudad.

Por tanto, contemporáneamente a la aparición de los textos filosóficos arriba mencionados, desde los *povera*, los distintos conceptualismos, minimalismos o prácticas performativas hasta el arte de la «crítica institucional», pero también, repetimos, las nuevas olas, los creadores se lanzaron a «conquistar el espacio público» no sólo para atacar la autonomía del *objet d'art* en vista de la proliferación mediática de la imagen y de los objetos manufacturados, sino ante todo, para recuperar el espacio como «esfera pública» o cosa pública<sup>86</sup>. En el cine esto supuso el desgarramiento de todos los corsés y la pulverización de viejos modos de contar y entender el hecho filmico siendo sustituidos por unos formatos y concepciones que se hacían cada vez más frágiles, agónicos y poéticos, abiertos, en todo caso para acoger un exterior en ebullición. El cine ya no sería tanto un arte del relato sino un juego y una lid con las coordenadas vitales. Tomar el cine como un hecho aislado de las artes plásticas que puede ser leído en su propia y autónoma historia es entonces un grave error. El cine era una máquina para registrar todo, para hablar de cualquier cosa. ¿Por qué separarlo? No en vano diría Godard: «hay que filmarlo todo, hablar de todo. Todo está por hacer»<sup>87</sup>.

De modo que de repente se impuso la idea de que el arte, el cine, tenían que usarse, servir para decir algo sobre lo que estaba pasando a su alrededor y formularse toda suerte de preguntas sobre ello, así como tratar de intervenir físicamente en el espacio social. Las obras ya no se concebían como mercancías y en ocasiones, ni tan siquiera como objetos o «buenas películas», sino como vehículos para iluminar nuevos territorios del sujeto. Con tales pretensiones, el objeto artístico, la película, (o el objeto cualquiera en el interior de la obra) debía empezar a funcionar ante todo como mediador de una

---

<sup>86</sup> Jean-François CHEVRIER, *El año 1967 y la cosa pública. O los avatares de la conquista del espacio* (Madrid: Brumaria, 2013). Un inventario informado y completo de la relación entre espacio y arte de vanguardia puede encontrarse en Javier MADERUELO, *La idea de espacio en la arquitectura y el arte contemporáneos, 1960-1989* (Madrid: Akal, 2008).

<sup>87</sup> GODARD, *Jean-Luc Godard. Pensar entre imágenes*, 58.

experiencia social. Y para ello el cine no tuvo más remedio que volver a abrirse a lo metafórico, lo imaginario y lo inconsciente sin por ello dejar de ser un verdadero documento. Con ello la imagen vio agrandadas sus posibilidades y usos al salirse del aparato de la comunicación y desplazarse hacia el «documento poético».

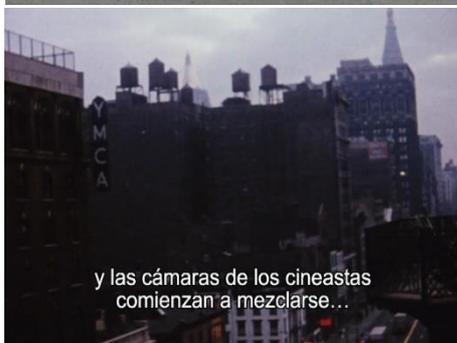
Los cotos de separación estaban siendo violados. El primero que caería era el que mantenía al arte alejado de lo bajo y lo cotidiano. Arthur Danto se percató de que «algo en los años sesenta explica, tiene que explicar, por qué las cosas ordinarias del mundo común se volvieron repentinamente la roca más sólida del arte y la filosofía. [...] El pop celebraba las cosas más comunes de la vidas más comunes —copos de maíz, sopa en lata, cajas de jabón, estrellas del cine, historietas—»<sup>88</sup>. Aunque no comulgamos íntegramente con su postura, estimamos que Danto acierta al destacar el movimiento pop (cuyo pistoletazo de salida es fechado en 1962) y los cambios políticos de los años sesenta como un momento «cataclísmico» que produjo profundas transformaciones en el concepto del arte —a juicio del americano al convertirse en filosofía, en el nuestro, en su choque con la realidad y con lo cualquiera—.

Ciertamente ya nunca más el arte desecharía ningún medio, tema, materia, espacio o cuerpo. Al contrario, el arte tenía que ensuciarse y revolverse con todas las cosas cotidianas, esas cosas «ásperas y materiales» como decía Benjamin, «sin las que no existen las finas y espirituales». O si se prefiere, con «la mierda de todos los días» («*everyday crap*») como exclamaba Claes Oldenburg en su célebre manifiesto «*I am for an art*» de 1961. En él, el artista aseguraba estar a favor de

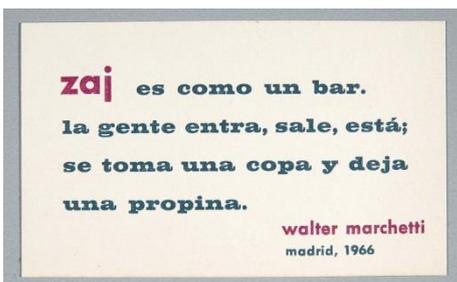
un arte político-erótico-místico, que hace algo más que sentar su culo en un museo. Estoy a favor de un arte que imita lo humano, que es cómico, si es necesario, o *violento*, o lo que sea *necesario*. [...] Estoy a favor de un arte que toma su forma *de las líneas de la vida misma*, que se retuerce y se extiende y acumula y escupe y gotea, y que es pesado y tosco y contundente y dulce y estúpido como la vida misma. [...] Estoy a favor de un artista que se desvanece [...] De un arte que sienta la misma sacudida que los viajeros cuando el autobús pasa por un bache [...] un arte que se despliega como un mapa [...] que se desarrolla sin tener ni

---

<sup>88</sup> Arthur DANTO, *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia* (Barcelona: Paidós, 2014), 186. Y Danto añade que en correspondencia con el viraje hacia lo cotidiano que protagonizó el arte, también una rama de la filosofía analítica, encabezada por J. L. Austin, se empleó en estudiar el lenguaje de la experiencia humana corriente. Pero lo que persiste como una sólida roca en Danto es quizá su matización *sui generis* del relato greenbergiano sobre la muerte del arte y su transmutación en filosofía y el inicio de la posthistoria. Estas «periodizaciones» son *connaturales* a un aceptación del *en sí* del Arte, cuando no se trata de préstamos de problemáticas propias de la filosofía analítica y se fundan en casos límite, normalmente de procedencia norteamericana. Claro que por todo ello, en el fondo y dada esa «defensa» de lo filosófico, Danto acaba por negar la fusión del arte con lo ordinario que supuestamente exalta y, por otro lado, le impide ver que por ejemplo, quizá en Italia y otros países europeos se barajaba una noción del pop mucho menos celebratoria y más «reactiva».



[2] Jonas Mekas y la ciudad. La primera imagen pertenece a *Lost, Lost, Lost*, 1976. Las restantes a *Walden: Diaries, Notes and Sketches*, 1969.



[3]

idea de lo que es el arte, un arte al que se le da la oportunidad de *partir de cero*—. <sup>89</sup>

Nada menos que, como continua Oldenburg, «luchar a brazo partido con el paisaje de la ciudad, con la suciedad de la ciudad y con las posibilidades aleatorias de la ciudad»<sup>90</sup>. Puede que en esta proclama y en su manifiesto se concentren todos los tropos de la década: desde la crítica a las instituciones moribundas, la fusión del arte y la vida, siendo ésta última un hecho urbano, hasta el desvanecimiento de la figura del autor en favor de una obra que se fabrica *porque es necesario* y adquiere unas formas del todo rudas. Si la tenemos en mente nos servirá de guía, repetimos, también en nuestro recorrido filmico —y en especial por el de Godard—. Porque esta serie de experiencias fragmentarias, extraídas del paseo diario por una urbe babilónica, y esta especie de corporalidad o materialidad latente en la propia pieza sirven también como descripción del soplo de frescor que ventiló el cine de las nuevas olas. «Las cámaras de los cineastas comienzan a mezclarse. [...] Vivo, luego hago películas. Hago películas luego vivo». «El cine es luz, movimiento, sol, corazón latiendo, respiración, caminar por la ciudad, día y noche». Esa es la pobre a la par que colosal definición del cine de un vecino de Oldenburg, Jonas Mekas quien en sus películas —y en este caso hablamos de *Walden: Diaries, Notes and Sketches*, 1969— llega incluso a imitar a la ciudad en la producción de formas [2]. Esa obra de arte que siente el bache del autobús se ve en los acelerados fotogramas de Mekas. En cuanto a ese deseo de «partir de cero» para «recuperar el abecé de la existencia» lo demandaría Juliette (Marina Vlady), la protagonista de la conocida película de *Deux o trois choses*.

Un mapa, un objeto usado, un periódico, una taza de café, un bar como el de Zaj [3], un bache, una imagen, cualquier imagen: lo que fuese necesario, con tal de restablecer un vínculo antropológico, simbólico y poético con el mundo, con tal de ir tras las relaciones que nos unen a las cosas. Con lo cual poco importaba si era un objeto hecho con materiales pobres o de desecho, venido de la alta o la cultura popular, efímero, informe o banal porque como murmura la voz de Godard en *Deux ou trois choses* «tal vez un objeto sea lo que permite unir, pasar de un tema a otro, vivir en sociedad, estar juntos» [...] «crear un mundo nuevo en el que los hombres y las cosas conocerán relaciones armoniosas. Éste es mi objetivo. Es tanto político como poético. Al menos explica la rabia de la expresión. ¿De quién? La mía, escritor y pintor». Porque tal vez una película no

<sup>89</sup> Claes OLDENBURG, «I am for an Art», 1961, <https://users.wfu.edu/~laugh/painting2/oldenburg.pdf>.

<sup>90</sup> Claes OLDENBURG citado en Thomas CROW, *El esplendor de los sesenta. Arte americano y europeo en la era de la rebeldía 1955-1969* (Madrid: Akal, 2001), 35.

sea más que eso, un modo de «situar al hombre frente a la esencia de las cosas [que] muestra el alma en el cuerpo»<sup>91</sup>.

### *Calles y suburbios*

Esta sensibilidad, esta voluntad de «estar», arrastró al arte y al cine fuera de los museos, en busca de espacios expositivos distintos que encontraron en los lugares cualesquiera de la ciudad: zonas industriales, descampados, colonias de viviendas o edificios en ruinas localizados en las partes más populares de las urbes. Con frecuencia los guetos de los *downtowns* norteamericanos y los nuevos suburbios desarrollistas en Europa y América Latina. Las cámaras se situaron en eso que Deleuze llamaba «espacios cualesquiera, *espacios desconectados o vaciados*» tan propios de las ciudades demolidas y rehechas de la posguerra. En las nuevas olas, la periferia se impuso paulatinamente sobre los cascos históricos como punto en el que hacer una crónica de una época candente. Mientras el situacionismo, en su vuelta al surrealismo, trataba de encontrar en el centro de la ciudad unos vacíos opuestos al consumo y al otro lado del océano el *land art* se replegó en la naturaleza y los espacios vacíos y entrópicos para no perder contacto con un pasado en descomposición, en esos mismos años, una serie de cineastas emergentes encontraban en los suburbios, márgenes y nuevos espacios del desarrollismo la materia clave de trabajo, el punto en el que la dicotomía resistencia/revolución, que atravesó toda la década, resultaba enormemente rica para la formulación de preguntas políticas, precisamente por tratarse de una dicotomía de difícil solución. Durante todo este tiempo, la periferia urbana se convirtió en el lugar donde cuestionar la noción de frontera y la férrea partición privado/público que a tanta gente dejaba fuera de sus esquemas consensuales, la parte de la ciudad donde la contingencia podía sentirse con más fuerza que en cualquier otro sitio (o si se quiere volver sobre las palabras de Lefebvre, el lugar donde se vertía el tiempo como «desecho»). Allí era más sencillo documentar esta fragilidad que estaba sufriendo el espacio, que es a la vez una fragilidad del tiempo, del lenguaje y del cuerpo (sobre todo del femenino). De ahí que la «estética» de la periferia —que es también una estética de lo cualquiera— se halla a medio camino entre la desaparición de una realidad más o menos auténtica y la denuncia de un «no-lugar» cada vez más abstracto y mercantilizado.

El paisaje suburbial se cargaría en las distintas cinematografías modernas de una serie de significados que aun a riesgo de esquematizar quisiéramos exponer. Para algunos era la excrecencia a partir de la cual pensar el todo, el resto o detritus, el espacio que contradice el mito del progreso sobre el que se asentó el discurso hegemónico en los países que vivieron

---

<sup>91</sup> Jean-Luc GODARD, *Jean-Luc Godard por Jean-Luc Godard* (Madrid: SN, 1971), 20.

el crecimiento económico casi como mito nacional —esta actitud es reconocible por ejemplo en la obra de Llorenç Soler, Marco Ferreri o Carlos Saura y en general en España—. Debido a esta situación periférica, para otros como Pasolini y en buena medida el resto del cine de su país, los suburbios de las boyantes capitales italianas eran lugares orgánicos, porosos, vivos, rebeldes, donde aún pervivía el pasado, aún sacralizado, en las vidas de sus habitantes de arrabal. Las figuras marginales que se encuentran en el suburbio (lo que Pasolini denomina subproletariado) constituyen, a pesar de su despolitización y de su paulatina desaparición, el germen de una visión política del espacio que llega hasta nuestros días: el suburbio se concibe como «el otro» conflictivo de la ciudad, algo que entronca con el fuerte interés por el Tercer Mundo que se vive en Europa desde comienzos de los sesenta y del que el italiano era una figura mayor. También para otras latitudes en el suburbio tiene sentido desplegar un cine «imperfecto» con vocación antropológica, donde el artista pasa a ser un etnógrafo —pensemos en el trabajo de Jean Rouch en África o en Ousmane Sembene o Haile Gerima— aun con todas las contradicciones que tal categoría arrastra.

Otra vía, menos altermundista y más pegada a la realidad de las «nuevas ciudades» que surgirían en los márgenes de las capitales europeas, también se acerca al suburbio porque su condición de síntoma de la transformación social lo convertía en el enclave donde mejor sondear la moderna sociedad del trabajo asalariado, del consumo, el ocio y de los signos en todas sus caras oscuras. Para autores como Godard —y con otro cariz el cine británico— el suburbio no sería así un afuera, un «otro» o un reducto, sino precisamente el punto donde con más fuerza se asentaron los nuevos modelos de vida.

En todo caso, en unos y otros nace una mirada crítica y reflexiva sobre la ciudad que acepta el fraccionamiento de la urbe, que se detiene en los usos y prácticas del espacio más que en su arquitectura y por ello se dirige allí donde la vida diversa y cambiante es más visible. Pero privilegiar las zonas periféricas no quiere decir ignorar el centro y olvidar sus calles. Así, también los artistas y cineastas sintieron que tenían que tomar las calles más céntricas, ya fuesen los Campos Elíseos o las callejuelas de Saint-Germain por las que suben y bajan Jean Seberg y Jean-Paul Belmondo en *À bout de souffle* (*Al final de la escapada*, Jean-Luc Godard, 1960) o la neoyorquina número 42 en la que Allan Kaprow descubre el «legado espacial» de Jackson Pollock que le llevará a maravillarse por «el espacio y los objetos de nuestra vida cotidiana, de nuestros cuerpos...»<sup>92</sup>. O la rue Mouffetard por la que a través de los ojos de una mujer embarazada nos pasea la *L'opéra-mouffe* (1958) de Varda buscando lo insólito en lo conocido; o la rue Visconti en la que Christo y Jeanne-Claude montaron en 1962 una barricada, un

---

<sup>92</sup> Allan KAPROW, «The Legacy of Jackson Pollock», en *Essays on the Blurring of Art and Life* (Berkeley: University of California Press, 2003), 1-9.

«telón de acero» hecho con bidones de petróleo. No nos resistimos a añadir a esta lista, que podría ser infinita, el cuento *Manual de instrucciones* de Julio Cortázar publicado en *Historias de cronopios y de famas* (1962). En él la calle es descrita como «la viva floresta donde cada instante puede arrojarse sobre mí como una magnolia, donde las caras van a nacer cuando las mire, cuando avance un poco más, cuando con los codos y las pestañas y las uñas me rompa minuciosamente contra la pasta del ladrillo de cristal, y juegue mi vida mientras avanzo paso a paso para ir a comprar el diario a la esquina»<sup>93</sup>. Y no nos hemos resistido porque para algunos críticos Cortázar no estaría muy lejos ni del *happening* ni del situacionismo ni de las nuevas olas, y en este fragmento concreto, de la corporalidad de la que está hecha una calle.

En el cine esta «estética» de la calle con su forzoso anonimato, su indefinición sonora, saluda la fragmentación de la experiencia y el barroquismo de imágenes del que estaban tocadas las ciudades: carteles de publicidad, luces y letreros cortan nuestra visión integral del espacio. O como sostiene Manuel Delgado, esta fusión era orgánica: «El cine y lo urbano estaban hechos, al fin y al cabo, de lo mismo: una estimulación sensorial ininterrumpida, hecha de secuencias de acción, excitaciones imprevistas, impresiones inesperadas... En la calle, como en las películas, *siempre pasan cosas*»<sup>94</sup>. Y entre las cosas que pueden pasar también se cuentan las revueltas. Por descontado, que la calle era el lugar donde hacer aflorar las tensiones del espacio como construcción social se hizo cada vez más evidente cuando se convirtió en el escenario en el que vertieron su descontento trabajadores y estudiantes en forma de multitudinarias manifestaciones y protestas que fueron capturadas por las cámaras de los cineastas militantes.

Por tanto, *sobre todo* la praxis artística tuvo su giro urbano y sintió la necesidad de salir fuera, *leer* la calle y hacérsela leer a los espectadores, captar y tomar sus ritmos por repetitivos o anodinos que fuesen, zambullirse entre sus muchedumbres o seguir el vagabundeo de sus caminantes solitarios. Los cineastas se pegaron a la ciudad y a sus imágenes. Más adelante, la necesidad de hacerse cargo de la acumulación de imágenes del mundo moderno se traducirá en una sensibilidad hacia el material de la televisión y los medios de masas en tanto que archivos de la historia del siglo XX. La meta era alumbrar obras directas y vivas que lograsen reclamar al espectador de la misma manera que el caminante es interpelado cuando pasea por una gran avenida de una ciudad moderna, al abrir las páginas del diario por la mañana o encender el televisor de su salita de estar. No en vano diría Godard —quizá el cineasta más comprometido con esta propuesta de hibridez fílmica que todo lo

---

<sup>93</sup> Julio CORTÁZAR, *Cuentos completos 1 (1945-1966)* (Barcelona: Debolsillo, 2016), 534.

<sup>94</sup> Manuel DELGADO, *El animal público* (Barcelona: Anagrama, 1993), 58.

uniese (lo bajo y lo alto, el documento y la ficción, el teatro y el cine y un largo etcétera)— que «en un film hay que ponerlo todo». Todo y todo remezclado.

### *Hibridez filmica o el cine como ensayo*

Esta disposición hacia la impureza de la realidad social y urbana repercutirá en una explosión de formatos. Antes de adentrarnos en ellos, podríamos argumentar, no sin razón, que ésta no es la primera vez en la que el cine se lanza y sumerge de lleno en lo urbano. Rápidamente nos viene a la mente el fenómeno de las «sinfonías urbanas» y las «city films» que tanto éxito tuvieron en las vanguardias, y que contrarrestaría esta supuesta originalidad de los años sesenta. Estos géneros tan prolijos durante los veinte y treinta en el cine experimental nacieron como forma de representar la vida moderna en las grandes metrópolis. La mirada que postulan este tipo de películas es la del ojo descorporeizado de la cámara en perfecta sintonía con esa otra máquina que es la ciudad<sup>95</sup>. Pero a partir de los años sesenta las sinfonías urbanas fueron paulatinamente descartadas porque imposibilitaban una traducción u observación detenida y corporal de los distintos *usos* del espacio que hacían sus gentes. Esa mirada de sobrevuelo de la vanguardia constructivista que además genera una sensación de unidad en el espacio urbano será sustituida por una crónica manifiestamente fragmentaria de las vidas de sus habitantes.

Como apuntábamos, la Segunda Guerra Mundial supondrá un grado cero. A partir de entonces el hecho urbano se captará en lo que tiene de insustancial, en sus ambientes, sus gentes, sus sensaciones, sus enclaves precarios y sus habitantes desplazados. El espacio adquiere muchas y muy variadas connotaciones: la tensión política se vive en y por la ciudad, y se vive en términos de clase y sexuales y raciales en gran medida. La cámara se deja ver, la cámara entrevista, está ahí para escrutar y provocar usos del espacio diversos tanto como para criticar el espacio como producción social y no como paisaje perspectívico. Este mismo gusto por lo popular y lo diario, llevó a los artistas a sentir fascinación por los cuerpos, gestos y dialectos de la muchedumbre y las clases populares y bajas, por sus voces y mensajes vertidos en los muros y los carteles, en definitiva por esas prácticas o desviaciones de la *langue* que Lefebvre y De Certeau celebraban por su poder *estratégico*.

De modo tal que si en los años 20 el modelo para estructurar la mirada a la ciudad era la música o la sinfonía, que produce una noción de la película como lugar donde se funden tonos y se engarzan las piezas del conjunto urbano, en los sesenta el modelo sería el de las ciencias sociales y la investigación. La ciudad se anda, se explora, se interroga y la

---

<sup>95</sup> Véase Stephen BARBER, *Projected cities: cinema and urban space*, (London: Reaktion Books, 2002), 27-55.

pantalla no es un campo de fuerzas que se armonizan ni las imágenes corren al ritmo de la música sino que está hecha de pasos, palabras, pesquisas y cadencias cotidianas. En los años sesenta la ciudad no es un conjunto de efectos visuales estructurados sino que es un conglomerado de vivencias parciales, en ocasiones, muy duras<sup>96</sup>. Pues, como apuntaba Amos Gitai: «La realidad moderna es una realidad fragmentada, inconexa. Creo que la principal experiencia moderna es la del desarraigo, la migración y el exilio»<sup>97</sup>. Estos seres tendrán que fabular e inventar aventuras a partir de las hostilidades que se les presentan. En la misma medida, es el modelo de la lingüística el que sustituye al musical. Los artistas toman la palabra, la palabra en uso, preguntan, dejan hablar y hablan sobre esa nueva ciudad que se les viene encima. La urbe se «carga» de significados. El paisaje se convierte en una opción política.

Ahora bien, primeramente, si de lo que se trata en el nuevo cine es de tomarse el tiempo suficiente de escrutar a su alrededor, entonces no sorprende que las cintas se desplieguen en una infinita *balade*, un vagabundeo o un paseo soñado con la cámara subjetiva convertida en el ojo de un *flâneur* que filma las calles al paso. El paisaje que se va formando se hace profundamente metafórico (hasta en su literalidad radical) para dejar de ser un simple marco de acción o una historia y convertirse en el lugar en el que el personaje reflexiona o inventa de nuevo esos vínculos perdidos (aunque para ello, en ocasiones, tengan que adentrarse en lo bajo, lo abyecto o lo trivial que late bajo la superficie de esos espacios). También con arreglo a ello, la película debía adoptar, si la ocasión lo requería, la misma fugacidad o interés que pueda tener un cuaderno de apuntes, un periódico o una octavilla: por imperfecto y fechado que estuviese nos hacía hablar de los asuntos cotidianos y movía a la crítica. De ahí que a partir de los años sesenta encontremos

---

<sup>96</sup> En una pequeña historia de la representación de la ciudad en el cine, o más bien podríamos hablar de las «formas de la ciudad cinematográfica», Jean-Louis Comolli distingue varias etapas: la ciudad-tiempo de los cineastas pioneros; la ciudad erotizada en el surrealismo o heroizada en el constructivismo del cine de las primeras vanguardias; la ciudad de las masas propia del cine ruso y alemán de entreguerras y el posterior ascenso del nazismo; la ciudad-ruina de la inmediata posguerra; la ciudad colonial de los años cincuenta que tanto gusta al «cine antropológico» francés; la ciudad cotidiana y posteriormente en lucha de finales de los años sesenta; la ciudad cuadrículada, cerrada, genérica y de pesadilla que pierde su identidad dentro del proceso de neoliberalización de los años ochenta y la ciudad-recuerdo llena de sujetos clandestinos y desplazados propia de los noventa cuando el planeta vuelve a vivir una etapa de guerras e instauración de fronteras. Puede que tal periodización sea esquemática pero, ha sido enormemente útil para esta investigación. Jean-Louis COMOLLI, *Corps et cadre. Cinéma, éthique, politique* (París: Verdier, 2012), 185-189. También conviene acudir para encontrar un relato de las relaciones entre ciudad y cine a Philippe-Alain MICHAUD, *Sur le film* (París: Éditions Macula, 2016), 200-206. Y Juan A. SUÁREZ, «Estilos de ocupación: Manhattan en el cine y vídeo experimental, de los años setenta al presente», en *Manhattan, uso mixto. Fotografía y otras prácticas artísticas desde 1970 al presente* (Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2010), 131-163.

<sup>97</sup> Amos GITAI, «Estrategias cinematográficas», *Carta. Revista de pensamiento y debate de Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía*, n.º 5 (2014), 11.

un número importante de cintas que no son más que diarios imperfectos e incompletos que registran experiencias personales o acontecimientos históricos valorando los aspectos más procesuales del medio.

Igualmente, la cinta podía ser una encuesta de cualquier cosa: sobre la felicidad –*Chronique d'un été, (Crónica de un verano, Jean Rouch y Edgar Morin, 1961), Le Joli Mai, Chris Marker (1963)*–; sobre la sexualidad –*Comizi d'amore(Encuesta sobre el amor, Pier Paolo Pasolini, 1965)*–; o una falsa encuesta –*Masculin/féminin(Masculino, femenino, Jean-Luc Godard, 1966)*–. Es lógico también que encontremos la película-comentario, las notas cinematográficas y el ensayo, «ideológico y poético» como decía Pasolini o «etnográfico» como se proponía Rouch. Tiene sentido igualmente que la estructura de una obra pueda ser una reunión de largas conversaciones sobre preocupaciones corrientes que rápidamente se hacen filosóficas, en las que los personajes nos irán desvelando su desasosiego, miedos y meditaciones. O en forma de diálogos fallidos que exploran el vacío y el silencio como signos del extrañamiento y la imposibilidad de la comunicación cuando las antiguas formas de expresión (y los sujetos que se expresaban) han desaparecido.

Hay incluso films recopilatorios de recuerdos y emociones sellados en imágenes, películas en guisa de álbum desordenado de tomas, de retazos e impresiones, de imágenes de archivo y otros elementos heterogéneos que se conectan siguiendo secuencias que poco o nada tienen que ver con las tramas novelescas o los relatos coherentes del cine clásico. Seremos así invitados a filmar cada rincón de nuestra existencia, cubriendo todos los aspectos de la realidad circundante, por anodinos que sean, y a aprehender y contar nuestra propia vida como relato (sin esperar a que alguien nos los escriba y venda ya totalmente *ready made*), cuando asistimos a la compresión del tiempo que hace de la película un poso de la memoria personal en las piezas de Mekas –cuyo sueño utópico consistía en la liberación de todos los seres por la vía de dotarlos de una cámara propia–. O, por qué no, cintas que se disponen como un inventario de las nuevas cosas, superficies, texturas, rostros y pasajes que depara la modernidad. En un pequeño pero elocuente texto Mekas celebra la aparición de una mirada abierta a todas las cosas comunes de una existencia cualquiera en el cine americano alternativo:

En el cine, Smith, Warhol, Brakhage, Markopoulos, Rubin y Jacobs van directo a la superficie (y a la capacidad de impacto) de las cosas, de la gente, de las texturas, los rostros y los cuerpos; exploran al ojo que mira y los modos en los que mira. *Las cosas que nos rodean y hasta el cuerpo humano mismo se han vuelto invisibles a lo largo de estos últimos dos siglos. Dos siglos de industrialización y materialismo han logrado que el mundo material sea invisible a nuestros ojos.* Fue Warhol quien

nos demostró que una lata de sopa Campbell puede ser visible, que podemos ver el edificio Empire State.<sup>98</sup>

Podemos ver, veamos de nuevo, nos dicen las cámaras del cine moderno que producen films nacidos con una vocación efímera y un aire fresco de documento, que anunciaban que en el cine aún estaba todo por hacer. Ver bien lo de todos los días, he ahí un proyecto político de gran calado. Mirar todas las superficies, observar todas las cosas y cuerpos que nos rodean.

Mirar cara a cara al mundo. Lo comprobaremos, esta y no otra es sin duda la esencia de todo el trabajo y la vida de Jean-Luc Godard, de ahí que su trayectoria deba ser cotejada con la de otros cineastas así llamados pop —volveremos sobre este aspecto y estudiaremos la fuerte correspondencia entre las propuestas de Warhol y las de Godard—. Aunque, anticipémonos, sostenemos que el parisino parte sin duda de aquí, de este ir directos a lo cotidiano que nosotros hemos denominado «literal» pero va mucho más lejos de una simple fascinación por las superficies. Por este camino, se atrevería incluso a mirar cara a cara a elementos difíciles de ver: el pensamiento, los sentimientos, las relaciones, lo no dicho, el tiempo, el inconsciente, el lenguaje y los signos, o sea, lo invisible. Godard llevará este deseo de ver hacia todas las parcelas de la existencia y con ello volará todas las constricciones, explorará buena parte de estos modelos y tirará cualquier muro para poder ver todos los invisibles, para cumplir el mandato de que el cine tiene que llegar a todas partes porque es como la vida. Godard querrá ver todo esto, sin duda también porque estaba mudando.

### ***Adiós al lenguaje: poética contra información***

El lenguaje también estaba en peligro, entendían algunos. En la misma dirección que venimos señalando, afirmar que la obra debía ser ante todo un acto poético significaba aceptar y trabajar con la innegable materialidad del lenguaje, poner sobre aviso al espectador de que las palabras, tanto como las imágenes, son objetos que pueden ser arrojados o utilizados en la creación de un discurso cuya incidencia social, Foucault no se cansaba de subrayar. Durante los sesenta se produce una fuerte reacción frente a un lenguaje que estaba en riesgo de ser convertido en lo que Deleuze llamaba «información» o «comunicación», una reducción del lenguaje a bloques de mensajes pensados como órdenes que viajan unidireccionalmente<sup>99</sup>. Muy presente en la publicidad y los medios de masas, esta era una lengua utilitaria y referida siempre a sí misma en la que las palabras son usadas para la

---

<sup>98</sup> Jonas MEKAS, *Cuaderno de los sesenta. Escritos 1958-2010* (Buenos Aires: Caja Negra, 2017), 29.

<sup>99</sup> Gilles DELEUZE, «Qu'est-ce que l'acte de création?», *Traffic*, n.º 27 (1998): 133-42.

comunicación en analogía al modo como circulan las mercancías en el mercado. Barthes se quejaba con amargura de esta simplificación: «En último término, las palabras no tienen ya valor referencial; sólo tienen un valor mercante: sirven para comunicar, como en la más chata de las transacciones, no para sugerir»<sup>100</sup>.

La tarea de los artistas sería entonces edificar barreras, urdir emboscadas, «turbar y liberar» el lenguaje, ponerle trampas a este intercambio. El cine moderno ofrece una variedad inagotable de tratamientos de la palabra que en todo caso siempre otorga peso político al lenguaje poético: tartamudear, alterar las palabras, repetir las, escanciarlas, sacarlas de contexto, fabricar conceptos con sus juegos, desfamiliarizarlas, cambiarlas de boca, pensarlas como imágenes, imaginarlas como cosas, valorar su pura sonoridad, hasta emplearlas como piedras que se lanzan en una manifestación contra la policía y sus órdenes de dispersión. Solo así seremos conscientes de la importancia que cobra la irrupción de diversas figuras en la obra de artistas y cineastas: la fábula, la alegoría, el montaje, los dobleces de todo tipo, las anamorfosis, el trabajo en los intersticios, etcétera se convierten en los procedimientos con los que desnaturalizar el lenguaje (incluido el lenguaje de las imágenes, si es que existe tal cosa), pensar e intervenir en la realidad<sup>101</sup>.

Por tanto la cuestión del lenguaje poético no fue en modo alguno baladí. Entró de lleno en todo el resto de disputas políticas con frecuencia desplegadas en un arduo debate entre quienes defendían un lenguaje hermético, y por ello resistente, y aquellos que trabajaban en una pedagogía del *decir claro* (o *decir ingenuo*) y del *hacer ver*. Quienes se sentían más cercanos a esta última tendencia (en general los situacionistas, Godard y todo el resto de brechtianos), no buscaron hacer del lenguaje un refugio o un *afuera* ni tampoco explorar el potencial de los lenguajes vernáculos y subalternos, sino más bien liberar a las palabras y a las cosas de la servidumbre que comporta su paulatina conversión en signos [4]. El modelo del *collage destructivo* y jugueteón que intenta responder con la ironía y la mofa a la violencia de los códigos predomina en esta línea sobre el gusto por lo dialectal o la *vulgar lengua* como generadora de diferencias frente a la *koiné* del poder.

O dicho de otro modo, hallaremos en los sesenta y durante buena parte de los setenta dos poéticas —que se convertirán luego en dos nociones del teatro o dos entendimientos de cuáles deben ser las actitudes ante la palabra— que a veces se tocan pero con mayor frecuencia entran en liza. Una era partidaria del

<sup>100</sup> Roland BARTHES, *Crítica y verdad* (Buenos Aires: Siglo XXI, [1966], 1972), 21.

<sup>101</sup> De hecho, a juicio de Badiou son los poetas los que han recogido el testigo de los filósofos en el siglo XX para pensar los acontecimientos: Alain BADIOU, *Que pense le poème?* (París: Nous, 2016), 30.



[4] *Histoire(s) du cinéma*, Jean-Luc Godard, 1988.

oscurantismo del lenguaje poético como repositorio de aquellas mismas cosas que se deseaba proteger del hechizo cadavérico de la mercancía (el tiempo, lo simbólico, lo impuro, la memoria, lo inconsciente, lo primitivo o, lo que es lo mismo, la vida soterrada y hasta pre-significante). La otra era un tipo de uso del lenguaje poético seguro de que si hay algo oscuro por excelencia éste es el capitalismo mismo y sus opacas relaciones de clase que primaba poner a la luz pública. Con frecuencia Godard se moverá entre estas dos aguas aunque casi siempre y sin remedio a partir del 68 remarará con más fuerza hacia ese «decir poético como decir claro» que hiciera descorrer velos y aclarar todas las brumas.

Unos y otros, no obstante, se estaban batiendo contra un mismo gigante, contra el desparrame de un tipo de lenguaje empobrecedor que estaba empezando a recubrir los espacios de la existencia (libido incluida) y por supuesto, todos los rincones de la ciudad. Así que, fijémonos bien, la obra de arte se había fundido con la acción política (y ésta con la vida) menos por la vía de una ultrapolitización forzosa (ni de sus contenidos ni de los principios ideológicos de los artistas), que a partir de una reestructuración de su propia lógica semiautónoma. Es decir, al tratar de cubrir sus propias faltas queriendo hacerse *presente* de nuevo en el mundo con su propia poética y dar cuenta de esa presencia en toda su materialidad.

#### Capítulo 4. El autor, la última víctima

Cuando los sesenta tocaban a su fin, prácticamente todo el mundo era consciente de que algo había ocurrido. La ciudad parecía haberse convertido en una suerte de cementerio repleto de cadáveres —la historia, el humanismo, la revolución— o personajes sin vida: el hombre unidimensional de Marcuse, los *non-vivants* debordianos que en mucho recuerdan a esas «personas vivas que a menudo ya están muertas» que se pasean por *Deux ou trois choses*, los amnésicos habitantes de *Alphaville* que no conocen el amor o los solitarios y apáticos burgueses de *La noche* que leen *Los sonámbulos* de Hermann Broch, por no hablar de los engendros que saldrán de fin de semana por las afueras de París dejando tras de sí un reguero de muertos. También el tiempo, el lenguaje y hasta la sexualidad —esto último lo estudiaremos más adelante— habían cambiado, obligando a los artistas a pensar nuevas formas de vivirlos o relegándolos a la nostalgia. Pero la lista de «mutantes», de cadáveres o de categorías que se transformaban para siempre no paraba ahí. Antes de que acabase el trascendental año de 1967, asistiríamos a la defunción de otro de los sostenes del pensamiento occidental: el autor.

Anteriormente, en la década de los años 30, Walter Benjamin había instado a los escritores a reflexionar sobre la relación estructural de sus obras con los procesos de

producción<sup>102</sup>. Sin embargo, sería necesario esperar a los años sesenta para que el «autor como autor» se convirtiese en una diana sobre la que disparar sistemáticamente hasta hacerlo caer, con la consiguiente explosión de técnicas y actitudes nuevas ante el hecho artístico. Fue Roland Barthes quien proclamó la muerte del autor-genio, dueño del lenguaje y propietario de su obra, poniendo el acento sobre el lector como figura en la que confluyen las múltiples escrituras de las que se conforma un texto<sup>103</sup>. El concepto de autor oculta los códigos y los lenguajes que un escritor utiliza sin ser su creador. Dos años después (1969), en *Qu'est-ce qu'un auteur? (¿Qué es un autor?)* Michel Foucault acabará de rematar esta figura al quitarle su fundamento originario (el Sujeto) y sustituirlo por la «función-autor» disperso en una pluralidad de egos que ocupa un papel dentro del orden del discurso, función que, por otro lado, iba encaminada a mercantilizar el propio discurso:

El autor hace posible una limitación de la proliferación cancerígena, peligrosa, de las significaciones en un mundo donde *se economizan no sólo recursos y riquezas, sino sus propios discursos y significaciones*. El autor es el principio de economía en la proliferación del sentido.<sup>104</sup>

El filósofo, que definía al hombre como un «desgarrón en el orden de las cosas» en vías de extinción, encuentra más lógico que en la sociedad de los años 60 donde se produce sentido de manera industrial, los discursos «se desarrollarán en el anonimato del murmullo»<sup>105</sup>. Este murmullo anónimo que no era otro que el de la sociedad de masas, ensordecía la voz única del artista demiurgo, una idea romántica que desapareció dejando al humanismo huérfano de su único sustento filosófico. A la altura de los años sesenta el autor había devenido un fetiche del que era necesario deshacerse. Era contraproducente. El riesgo de que el artista quedase aislado y reificado él mismo y su labor en este cerco restrictivo —en este mercado— era alto. Mucho más cuando a partir de los sesenta era ya evidente que la reconexión entre arte y vida que había guiado el trabajo de las primeras vanguardias se había producido, pero sus héroes no fueron en ningún caso los creadores, tal «triunfo» se debía más bien la expansión de la industria cultural<sup>106</sup>. En calidad de testigo privilegiada, Martha Rosler recuerda:

Los años sesenta fueron un momento enérgico, no tanto de una criticidad explícita en el arte, pero sí de una inquietud para los artistas. [...] Abjurarán o expresarán las actitudes críticas

---

<sup>102</sup> Walter BENJAMIN, *El Autor como productor* (México: Editorial Itaca, 2004).

<sup>103</sup> Roland BARTHES, “La muerte del autor,” en *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura* (Barcelona: Paidós, 1987), 65-71.

<sup>104</sup> Michel FOUCAULT, “¿Qué es un Autor?,” en *Entre Filosofía Y Literatura. Obras Esenciales, Volúmen I* (Barcelona: Paidós, 1999), 350. [La cursiva es nuestra].

<sup>105</sup> Michel FOUCAULT, *Las palabras y las cosas* (Buenos Aires: Siglo XXI, 1968), 351.

<sup>106</sup> Hal FOSTER, *El retorno de lo real: la vanguardia a finales de siglo* (Madrid: Akal, 2001), 23.

que eran todavía poderosamente dominantes en la cultura intelectual, los artistas estaban teniendo roces con lo que percibían como una falta de autonomía que se había hecho evidente por la sujeción al mercado y por la soga cada vez más apretada del éxito. [...] Frente a la ebullición del mercado y de las instituciones, los años sesenta fueron testigos de varias formas de revuelta contra la mercantilización por parte de los artistas, incluyendo tácticas deflacionarias contra la glorificación o la exaltación personales.<sup>107</sup>

Si volvemos al diálogo de *La notte*, comprobaremos cómo la crisis del escritor que concebía su labor como una tarea artesanal, manual, no mecanizable y solitaria, fruto de un «instinto anticuado», viene dada por su incapacidad para actuar en el plano de la realidad material y cotidiana («las casas de verdad, la ciudad de verdad», etc.) que está en manos de los industriales. Y no solo es que el escritor no influyese nada en la vida de las personas que lo rodean, es que además se le había negado su única distinción: tener algo especial que decir, una verdad sobre él mismo que quedase plasmada en un objeto por él creado y que sería por ello profundo y aurático. Claro que en este mundo nuevo, donde el hombre ha muerto y tan sólo quedan una serie de estructuras dominantes, los artistas debían repensar esta posición. ¿Qué lugar quedaba para la *expresión* en este horizonte? O mejor aún ¿la expresión de quién, de qué alma si solo se escuchaba ya el murmullo de una masa? Con mucha más ironía y en un tono algo menos nostálgico que el personaje de Antonioni, el polemista Warhol decía: «Me he convertido en una máquina. No me queda nada. Sólo soy aquello que los demás esperan. Soy su deseo. He muerto hace mucho»<sup>108</sup>. Pero también: «Siempre me ha gustado trabajar con las sobras, convertir los desperdicios en cosas»<sup>109</sup>.

Podríamos argüir que el cine discurre por otros derroteros. Es cierto que los años sesenta son los que vieron triunfar la «política de los autores», según la célebre fórmula de François Truffaut, aquella teoría que con beligerancia declaraba el interés de las jóvenes generaciones de cineastas porque el cine fuese estimado a la altura de cualquier otra manifestación artística, esto es, según la noción decimonónica del arte, porque en él se reconociese a un sujeto creador. Los Truffaut y cía subrayaban que en una cinta descollaban el estilo y las ideas de una mente pensante, anotaban que se podían distinguir los trazos de una personalidad en un arte por lo demás colectivo y sobre todo ligado a exigencias de la industria. Pero, paradójicamente, y he aquí el interés, si los grandes cineastas se acogen a tal política del autor fue para hablar de los contrasentidos de serlo, del improbable que suponía que eso de ser autor lo situara a uno en ningún terreno fuerte y sólido, y en una capa de sentido más

---

<sup>107</sup> ROSLER, *Clase cultural. Arte y gentrificación*, 46.

<sup>108</sup> Tomado de DE DIEGO, *Tristísimo Warhol. Cadillacs, piscinas y otros síndormes modernos*, 120.

<sup>109</sup> Andy WARHOL, *Mi filosofía de A a B y de B a A* (Barcelona: Tusquets, 1993), 101.

profunda, les serviría para poder pensar el absurdo del sujeto o sopesar la posible «muerte del hombre».

Quizá por eso Antonioni realiza todas sus películas sobre creadores paralizados y mujeres agónicas; Pasolini asegura ser un poeta que da la palabra a los pueblos olvidados y silenciados; Mekas hace un cine de la contingencia y de todo ese murmullo que se escucha a su alrededor; detrás de Warhol no hay, aparentemente, «nada» que contar; Varda se interesa por cualquier cosa, por nimia que sea que la rodea y acabará por dar voz a distintos colectivos (desde los Black Panthers a las mujeres), y por tomar otro caso, Farocki, como se ha dicho, llegará a «convertirse en una máquina de producción de nuevos significados que exceden el privilegio cognitivo de cualquier perspectiva singular e individual»<sup>110</sup>. ¡Por no hablar del cine silencioso y estructural de los años setenta en los que pareciera no existen trazas de ningún ser parlante! En cuanto a Godard es el cajón de sastre abierto a la ciudad y a sus elementos, sus tiempos y sus lenguajes y que insiste en ser «otro», como sus protagonistas femeninos. No se trata ya ni tan siquiera de aquel autor como productor brechtiano o benjaminiano de las vanguardias históricas sino del autor como filtro por el que pasan todas las problemáticas diarias, lector, observador y comentarista, para pensarlas y operar con ellas. Comprendemos así que una de sus máximas fuese: «No creo en la soledad del Autor con A mayúscula» y que a partir del año 1968 ya no soporte de ninguna manera tal título pues la noción tradicional de autor era un estorbo para dar rienda suelta a una investigación de la realidad exterior, del otro en uno mismo o de los otros y de lo común (con visos de su posterior transformación) a la que él deseaba que el cine se entregase<sup>111</sup>.

En resumen, en este cine renovador, parece que ser aséptico, transparente, ser el biógrafo de otros, convertirse en una máquina, devenir, como la propia obra, un icono, negarse a sí mismo, erigirse como ser-papelera que todo lo recoge, hacerse cuerpo colectivo, relacionar cosas o callarse era preferible, era más real que seguir manteniendo un papel trascendental que había dejado de tener sentido. Puede que al creador-único ya no se le escuchase porque en su mundo cerrado no tuviese mucho que decir sobre esa «vida» que tanto había cambiado. Asimismo, desde principios de los sesenta los procedimientos artísticos eran cada vez más populares —como lo era, en términos generales, el acceso a la cultura— pero ello no siempre redundó en beneficio de una democratización real de la cultura. Los artistas, comentaba Mekas, debían estar muy atentos:

Debemos tener, sin embargo, algún tipo de conciencia sobre qué es lo «nuevo», aún más de lo que usted sugiere. Porque

---

<sup>110</sup> Carles GUERRA y José Miguel CORTÉS, «Nos referimos a Harun Farocki», en *Harun Farocki. Otro tipo de empatía* (Barcelona: Fundació Antoni Tàpies, 2016), 15.

<sup>111</sup> Tomado de Kaja SILVERMAN, «The Author as Receiver», *October* 96 (2001): 21.

hay peligros. Cuando la vida a nuestro alrededor cambia y nuestra realidad interior también lo hace, algunos artistas tienden a reducir el nuevo contexto a las viejas formas que conocen, apelando a los mismos ritmos de hace veinte años, a la misma sintaxis.<sup>112</sup>

Probablemente la antigua gramática y sintaxis heredada ya no sirviese para seguir hablando de las cosas que pasan y cambian. Podía ocurrir también que los objetos y las imágenes venían saturados de mensajes que se sobreponían a su voz, una voz que para ser escuchada debía buscar nuevas formas de expresión y tener algo más que manifestar que su propio yo. Si hemos visto que de la precariedad con la que se diluían las obras nacía su fuerza, comprenderemos que en la posibilidad de entender que un creador no es más que un ser membranoso pero con capacidad crítica para reflexionar sobre la fragilidad de la existencia radicaba el verdadero interés de la aparición de tal figura. Por tanto, el comentario sobre lo existente en mayor medida que el sentimiento personal, el juego de palabras que deforma la realidad y deshace los mensajes y las categorías *ya* recibidos (hacer cosas con palabras y viceversa), o simplemente el silencio para dejar hablar a los otros —y esos otros pueden ser también el «lenguaje del cuerpo», esto es, callar para que hable el cuerpo— eran opciones nuevas de «habla» o de «voz» enteramente válidas.

Es conveniente apuntar asimismo, que ante el advenimiento de la industrialización cultural (esa proliferación de sentido de la que habla Foucault) se produce una doble escisión también en el propio público. Simétrica a esta desaparición del autor nació una visión del espectador que oscilaba entre un *lector* activo que debía resistir a los embates de una sociedad capaz de producir material cultural de forma ingente, y aquel otro consumidor pasivo y sin tiempo alguno para asimilarlo<sup>113</sup>. Algunos pensadores como Barthes, Marcuse y Eco señalaron la existencia de una oposición entre minoría (activa y consciente)/masa (pasiva, consumidora e inconsciente) de espectadores cuyo correlato lógico en el artista se da entre el marginal y el productor alienado. Con el tiempo

---

<sup>112</sup> MEKAS, *Cuaderno de los sesenta. Escritos 1958-2010*, 138.

<sup>113</sup> Para esta problemática hemos acudido al capítulo «Umberto Eco: semiótica y cultura de masas» de Juan Carlos RODRÍGUEZ, *Para una Teoría de la Literatura* (Madrid: Marcial Pons, 2015), 399-424. Recientemente, decíamos más arriba, ha sido Jacques Rancière quien ha querido contestar a esa oposición entre ser y ver, acción y pasividad que tanto preocupó a algunos críticos de izquierdas (y en concreto es Debord, el blanco de su ataque). Rancière sostiene que a la larga, tal división genera siempre una desigualdad. Para el autor de *El espectador emancipado* la condena del observador como un personaje pasivo que no logra obtener conocimiento con su mirada no es sólo una reducción simplista inscrita en un marco platónico y antimimético sino que, ante todo, constituye un obstáculo para la emancipación política. Jacques RANCIÈRE, «Crítica de la crítica del espectáculo», en *Pensar desde la izquierda. Mapa de pensamiento crítico para un tiempo en crisis*, (Madrid: Errata Naturae, 2012), 379-97.

esta separación fue duramente criticada<sup>114</sup>. El debate es ancho y sigue coleando. En lo que a esta investigación importa, diremos sencillamente que la escisión alto/bajo o autor/masa podría explicar la eclosión de formas de malditismo en los años cincuenta y sesenta, pero no era válida para dar cuenta de las múltiples posibilidades con las que contaban los artistas que se negaban a aceptar este planteamiento por elitista y se disponían a repensar políticamente la cultura popular y el papel del intelectual o la propia idea de sujeto en el nuevo mundo global y mercantilizado. De hecho, fue este rechazo o resistencia a las particiones binarias lo que salvó al arte y al cine —que se veían otra vez a la contra y por tanto otra vez en la *vanguardia*— de su invalidación y parálisis total. En efecto, a la reificación implícita en la figura del «Autor» los artistas respondieron investigando con nuevas maneras de actuar que la rebajasen y ante la supuesta pasividad de los espectadores replicaron invitándolos a participar en sus obras, obligándolos a pensar y pensarse a sí mismos o emplazándolos a que abandonasen su posición y deviniesen ellos mismos artistas.

Pero aún queda un hilo por embastar en esta trama, un tanto más fino. En ningún momento el problema era simple o podía ser solucionado como una cuestión de técnica que le roba el oficio o de gran estructura que aplasta al artista. En este sentido resulta interesante traer a colación dos comentarios que se han hecho a los artículos de Barthes y Foucault en los años ochenta, cuando la liquidez del neoliberalismo se había llevado por delante todo menos el núcleo duro del sistema. Una de ellas, del propio Huyssen, dice así:

¿No se ha fragmentado a sí misma la modernización capitalista, y disuelto la categoría de autor y la subjetividad burguesa, convirtiendo entonces en quijotescos los ataques a esas nociones? [...] Impugnar la validez de la pregunta ¿quién escribe?, o ¿quién habla?, no es ya en 1984 una posición radical. Duplica en el nivel de la estética y la teoría lo que el capitalismo en cuanto sistema de relaciones de cambio produce tendenciosamente en la vida cotidiana: la negación de la subjetividad en el proceso mismo de su constitución.<sup>115</sup>

---

<sup>114</sup> Recordemos las palabras que le dedica Huyssen: «La distinción de Barthes — muy antibrechtiana entre *plaisir* y *jouissance* repite uno de los *topoi* más desgastados de la estética modernista y de la cultura burguesa: están los placeres bajos para el populacho, por ejemplo, la cultura de masas, y está luego la *nouvelle cuisine* del placer del texto, de la *jouissance*. [...] Tanto Barthes como sus fans norteamericanos descartan la noción de negatividad sustituyéndola por la de juego, goce, *jouissance*, es decir, por una forma supuestamente crítica de afirmación [que] reintroduce por la puerta trasera la misma división cultura alta/cultura/baja y el mismo tipo de valoraciones constitutivas del modernismo clásico». HUYSSSEN, *Después de la gran división. Modernismo, cultura de masas, posmodernismo*, 364-365.

<sup>115</sup> *Ibidem*, 367. Por eso, por su parte Rodríguez desplaza sagazmente la división Sujeto/Sistema de la que parecen partir Foucault y Barthes para preguntarse: «Si hemos dicho que la matriz ideológica de la explotación capitalista era la relación Sujeto/sujeto, la muerte del sujeto ¿no implicaría, de algún modo, la muerte del capitalismo? Por supuesto que no. Esa muerte de la que habló Foucault (y hablaron tantos otros) sólo se refería al Sujeto con mayúscula del ámbito de la explotación, al Sujeto/Poder de la

No, matar al autor no era suficiente. Los artistas más arriesgados son los que entendieron que esa «muerte del sujeto creador» no debía quedarse simplemente en una censura a las nociones modernistas de autenticidad, identidad personal, egocentrismo u obra aurática cuya mera inversión a la postre las reforzaba. La «muerte del sujeto» tenía que ser el primer ladrillo que caería hasta derribar un muro mayor: aquel que separaba a unas personas de otras en función de su acceso a los medios de producción, de su trabajo. Godard se embarcó de lleno en esta aventura. No se conformó. Sí, «todo hombre es un artista», se sublevaba Joseph Beuys por aquellos tiempos, pero ¿qué significa ser? Para el suizo matar al autor era solo el primero de una serie de asesinatos necesarios dentro de un itinerario de crítica radical de la subjetividad que permitiese poder producir un «yo» que no fuese rápidamente anulado, que no fuese un sujeto para el trabajo (esto es, un sujeto para el otro, un ser a medias). De ahí que a lo largo de su carrera Godard aúne su autosacrificio como autor con un análisis severo de lo que significa el ser en un mundo en el que todo está a la venta. Para él son las dos aceras de una misma calzada que atravesó primero empapado por lecturas fenomenológicas y luego con la ayuda del feminismo y el psicoanálisis.

Cerremos estas líneas anotando que lo interesante de todo ello para esta investigación es que, ciertamente, se había abierto la veda de problemáticas y procedimientos tanto como se había ampliado el abanico de roles que podían adoptar el cineasta y el artista<sup>116</sup>. Para todos, la labor del creador como la del realizador,

---

dominación. Ahora bien, ello suponía que el sujeto con minúscula de lo explotado lógicamente también habría muerto. (Señalábamos que la relación entre mayúsculas y minúsculas era inseparable). Pero entonces ¿cuál sería el recambio en los dos ámbitos y en la relación misma? En realidad creo que la imagen de la muerte era, simplemente, una metáfora que nos trasladaba al cambio cualitativo del capitalismo actual. La quiebra del sujeto tradicional (digamos Robinson Crusoe) no implica, en absoluto, que el núcleo duro de la explotación ideológica haya desaparecido». En Juan Carlos RODRÍGUEZ, «Retorno para volver a empezar: discurso e ideología», en *De qué hablamos cuando hablamos de literatura* (Granada: Comares, 2002), 648.

<sup>116</sup> En las artes plásticas podemos enumerar: desde *bricoleur* entregado al reciclaje y el trabajo con los deshechos y podemos pensar en cualquiera de los creadores del Povera como ejemplo; el trilerero que se ríe del sistema institucional del arte (Marcel Broodthaers); el artista-imagen-marca que pronto se convertirá en empresario de sí mismo (Andy Warhol), pero también el chamán dispuesto a viajar al mundo originario y mítico que ha sido reprimido en nuestras amnésicas y plastificadas sociedades (Joseph Beuys); el artista-modificador de espacios que adapta un entorno urbano para nuevas vidas (Gordon Matta-Clark); el/la artista que denuncia con su voz, con su cuerpo y sus obras la violencia de un orden patriarcal y/o racista (Ana Mendieta, Joan Jonas, Jo Spence); el performer que investiga sobre las posibilidades de liberar la vida (Allan Kaprow, Esther Ferrer); el artista-trabajador que exige la abolición de todas las divisiones; el intelectual que sale a la calle para agitar— «El arte ha muerto. No consuma su cadáver» «La cultura es la inversión de la vida» pintaban algunos *situs* en las calles de París allá por 1968—, hasta llegar a aquella otra figura del colectivo artístico que actúa como una comunidad, un círculo de pensamiento, un grupo de trabajo o como colectivo militante que se comporta a la manera de una guerrilla. Sobre esto último véase AA.VV., *¿La guerra ha terminado?: Arte*

el escritor o el pensador se había visto modificada para siempre. Las movilizaciones sociales que tuvieron lugar a partir de 1967 revolviéron por completo el panorama cultural minando más si cabe la ya maltrecha figura del artista solitario que con su obra nos abre las puertas a un personalísimo universo interior. La llamada a la acción resolvió en parte las contradicciones y conflictos que acarreaban los artistas años atrás. En cualquier caso, queda claro que la nueva praxis artística y cinematográfica de los años sesenta desplegó una estética de lo anónimo —una mirada cualquiera— y sintió una necesidad perentoria de explorar todos los espacios de la vida, públicos y privados —un espacio cualquiera—, al comprender que el espacio era una coordenada política en la que se jugaba mucho.

---

*en un mundo dividido (1945-1968)* (Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2010), 9. El trabajo en colectivos artísticos durante los sesenta ha sido analizado por Jacopo GALIMBERTI, *Individuals against Individualism. Art Collectives in Western Europe* (Liverpool: University Press, 2017).

**Segunda parte. «Un poco de política», la vida: la transformación de la ciudad según Jean-Luc Godard. (1959- 1967)**

Si un film no sirve para abrir los ojos y los oídos de las gentes, ¿para qué sirve?

Jean-Marie Straub y Danièle Huillet

En cierta manera, el cine ha sido siempre una operación de duelo y de reconquista de la vida.

Jean-Luc Godard.

***El poder de percibir: la mirada doble***

«He sudado tinta hasta aprender a no creer en nada» decía Zifcl, uno de los dos refugiados que dialogan en la obra capital de Brecht<sup>1</sup>. Siempre tan atento a la acidez del pensamiento y el estilo del dramaturgo, Jean-Luc Godard es, como diría Ricoeur, un «maestro de la sospecha». Sospecha de grandes ideales políticos incuestionables, sospecha del lenguaje y las imágenes que se dicen «justas», sospecha de la idea de Arte o del arte «en sí», sospecha de las oposiciones binarias, sospecha incluso del «yo» y del cine y la realidad que se presentan sin engaños ni complejidad. Pero ello no quiere decir que no crea en nada para caer *ipso facto* en un nihilismo cínico y paralizante (como, por supuesto, tampoco le ocurría a Brecht). Nada más lejos: Godard cree en la verdad del cine porque es como la vida, es presencia y es presente. Cree también en el poder de la cámara cinematográfica, que permite percibir el mundo a partir de una mirada que lo traspasa y escruta, que sustrae de las imágenes cuanto necesita para seguir la pista a los movimientos por los que se construyen las cosas. Una mirada que tiene también la capacidad de reintegrar la percepción en toda su completitud e inmediatez hasta acabar restituyendo y produciendo la vida en la pantalla<sup>2</sup>.

Esta propensión a la sospecha, indemne en toda su carrera, lo situará con gran frecuencia en un territorio inestable, en un permanente entredós. Pero es en estos terrenos movedizos y contradictorios donde se siente cómodo. No es solo porque Godard se halle a caballo entre dos épocas —su obra ejemplifica ese paso decisivo primero de la posguerra trágica a la desarrollista y luego de esta a los contraculturales y politizados

---

<sup>1</sup> Bertolt BRECHT, *Diálogos de refugiados* (Madrid: Alianza Editorial, 1994), 141.

<sup>2</sup> Gilles DELEUZE, *Conversaciones 1972-1990*, 58.

setenta—, que son también dos ciudades, dos sino sobre todo porque gustaba de concepciones dobles y a *priori* contrapuestas: Godard parece estar entre dos imágenes de la mujer (o digamos que desarrolla una visión dialéctica de la mujer) y, quedémonos aquí por ahora, entre dos miradas. Podemos servirnos de las palabras de Rancière para indicar que la piedra angular del trabajo godardiano, de su concepción de la mirada y las imágenes del cine, es este pliegue o doblez: «cualquier cosa de este mundo —objeto banal, lepra de un muro, ilustración comercial u otros— está a disposición del arte en su doble potencial, como jeroglífico que cifra una época del mundo, una sociedad, una historia y, a la inversa, como presencia pura, como realidad desnuda aderezada con el esplendor nuevo de lo insignificante»<sup>3</sup>. Igualmente, este doble movimiento del cine hacia la captación de las cosas «tal cual las vemos» y su investigación más concienzuda es un mecanismo, tomando los términos del propio cineasta, «que nos proyecta hacia el otro al tiempo que nos lleva al fondo de nosotros mismos [*Y es el que*] define físicamente el cine. Insisto sobre el término "físicamente" tomado en su acepción más simple. Casi podríamos decir táctilmente, para establecer la diferencia con otras artes»<sup>4</sup>. En esta búsqueda incesante de una vida que palpite en la pantalla, su cine vino a desbaratar todas las categorías estancas heredadas del pasado. Como muy pronto supo apreciar Roman Gubern en 1969, si la mirada de Godard fue renovadora y diferente es porque no aceptó atadura alguna: «André Bazin formuló hace casi veinte años una famosa distinción, ingeniosa y confortable, que dividía a los realizadores en dos categorías: los que creían en la imagen y los que creían en la realidad. Es decir, los adeptos al cine-montaje y a la manipulación expresionista de la realidad y los adeptos al plano-secuencia que respetaban tal realidad. La obra de Godard ha servido, entre otras cosas, para acabar de demostrar lo arbitrario e insuficiente de esta clasificación»<sup>5</sup>.

Godard lo desea todo a la vez, una cosa y su supuesto contrario: se empeña en mantener el principio fenomenológico de atracción por la «verdad» de la realidad, fresca, documental y no manipulada que aprendió a su paso por los *Cahiers* y de su reconocimiento de los escritos de Bazin, al mismo tiempo que se empeña en mantener la voluntad estructuralista de estudiar el esqueleto que le da forma al mundo, y que incorporó gracias a su pasión por las obras de Brecht, siempre *in crescendo* conforme la década de los sesenta tocaba a su fin<sup>6</sup>. Como anota Bonitzer, la

---

<sup>3</sup> RANCIÈRE, *La fábula cinematográfica*, 18.

<sup>4</sup> GODARD, *Jean-Luc Godard por Jean-Luc Godard*, 228.

<sup>5</sup> Roman GUBERN, *Godard polémico* (Barcelona: Tusquets, 1969), 23.

<sup>6</sup> Este «doble» es notado en Didi-Huberman como un balanceo entre el Bazin más ontológico y el Badiou de la *Teoría de la contradicción*. Véase, Georges DIDI-HUBERMAN, *Pasados citados por Jean-Luc Godard*, 59. Es asimismo el objeto de este estudio: Douglas SMITH, «(Dé)collage: Bazin, Godard, Aragon», en *A Companion to Jean-Luc Godard* (Oxford: Blackwell, 2014), 201-224.

*Nouvelle Vague* se caracterizó al principio por el realismo de sus temas y de su lenguaje, por la frescura de sus tomas y la naturalidad de sus personajes, en clara oposición al engolado *cinéma de qualité*, pero «rápidamente, y sobre todo gracias a Godard, esta reivindicación de un cine más cercano a la vida (y por lo tanto más realista) se transformó en una reivindicación de la libertad de la escritura»<sup>7</sup>. Y añadiríamos nosotros, en una proclamación de la libertad y necesidad de leer/ver el espacio social como signo/símbolo de unas relaciones sociales invisibles y de una producción/mutación de la subjetividad cada vez más dañina. Como podremos comprobar Godard logró observar la ciudad y el paisaje desde una variedad muy compleja de perspectivas —que lo harán deslizarse desde la filosofía de la presencia al feminismo— y desde distintas sensibilidades que lo invitarán a consolarse con la simple captación de lo efímero y lo expirante o querer desbaratar un espacio y rehacerlo de nuevo. Aunque, en todo caso, el suyo es un cine discursivo, analítico, reflexivo y subjetivo o por qué no decirlo, manifiestamente político, que hace indiscernibles todos los planos (lo imaginario de lo real, lo documental de lo ficcional, lo subjetivo de lo objetivo) para observar, criticar, documentar o parodiar si hiciese falta (y siempre hace falta: al fin y al cabo existir no es sino parodiar) los múltiples fenómenos cambiantes en todos sus flecos. Un cine, por tanto, siempre *à la recherche*.

Aunque las divisiones tajantes deban ser matizadas —es evidente que Godard no se cae del caballo al escuchar la voz de la trinidad Brecht-Mao-Althusser, que le reclama su conversión al marxismo de un día para otro— incidiendo en este pliegue, la literatura ensayística en torno a su figura aboga con frecuencia por una periodización de su obra en razón de su cada vez más intensa politización desde 1965. Godard iría dejando atrás progresivamente una visión existencialista de la vida (en la que cultiva una consciencia del imaginario y la mirada inspirada en Sartre y otros fenomenólogos) para sustituirla por el análisis científico y explicativo de la sociedad de clara inspiración marxista (y con evidentes tintes situacionistas), y ya entrados los setenta, adelantaría una crítica de la subjetividad de corte feminista. En sus palabras: el paso de un cine con el montaje como herramienta básica primero para hacer emerger el deseo («*Montage mon beau souci*») y después como un fusil que agujerea la realidad<sup>8</sup>. O, dicho en otros términos, mucho más inmediatos: Godard cambia de etapa en virtud de sus experimentos con nuevas ideas técnicas e ideas políticas, algo que coincide además, con su cambio de pareja sentimental: pasa así de los «*années Karina*» o «*années-Paris*» (1960-67) a los «*années Mao*» o «*Wiazemsky*» (1967-74), para llegar a mediados

---

<sup>7</sup> Pascal BONITZER, *El campo ciego. Ensayos sobre el realismo en el cine* (Buenos Aires: Santiago Arcos, 2007), 91-92.

<sup>8</sup> La contraposición la hemos tomado de DIDI-HUBERMAN, *Pasados citados por Jean-Luc Godard*, 42-51.

de los setenta a los «*années vidéo o Miéville*» (1975-80) y finalmente a los «*années quatre-vingt*» (1980-85).

Dicho esto, a nuestros ojos, hay un hilo que a lo largo de los años cose las distintas etapas: la atención e investigación de lo urbano como hecho complejo y que produce una subjetividad concreta. Godard toca, una por una, las cuestiones ligadas a la ciudad, o casi quisiéramos decir, las heridas que sufre la misma, a la vez que sondea en las contradicciones que lleva pareja la noción de espacio. Para ello, desde el comienzo de su producción, la suya es una forma de percibir la ciudad sin prejuicios, una mirada que no encuentra escollos en desobedecer cualquier regla manida y que se formula, en fin, las preguntas más precisas: ¿por qué no podríamos «ver los sonidos y escuchar las imágenes»? ¿Por qué no podemos leer las imágenes y ver las palabras si así *vemos mejor*, si así es como realmente vemos? ¿Cómo ver los procesos? ¿Podemos ver el tiempo? ¿Qué es mirar? ¿Y qué ocurre si al mirar se establecen relaciones de poder? ¿Cómo debe actuar el artista si mirar es el acto más político que uno puede concebir? Como comenta Aumont, Godard no deja de lado este problema. Lo explota y acerca la labor del cineasta a aquella otra tarea del filósofo y el pintor:

Ver es dominar, quien ve domina y quien no ve no domina. Estamos, decididamente, en los antípodas de la apología baziniana y rosselliniana del ver. No es un «ver» puramente documental; se trata de ver para comprender y para ejercer la propia responsabilidad (ecos vertovianos y también sartrianos, como pasa a menudo con Godard). [...] La historia del cine es también una historia de la mirada al mundo y de la mirada «del mundo», fórmula ambigua que deja entender que el mundo nos está mirando. (Mirar es ser mirado: tema de la fenomenología, de Merleau-Ponty a Lacan).<sup>9</sup>

«El cine, decía el suizo, es, en cada momento, una mirada tan nueva sobre las cosas que, más que solicitarlas, las penetra y capta lo que la abstracción apenas acecha en ellas. [...] Claro, nos hemos olvidado de qué cosa es ver: más interesados en captar la exposición de una intriga que sus resultados laterales»<sup>10</sup>. Quizá no haya un cineasta que sostenga una creencia mayor en la mirada como operación filosófica de meditación y desciframiento ante un mundo opaco, un director que se halle más interesado en proclamar que «la mirada existe»<sup>11</sup>. Puede que ningún cineasta de su tiempo haya escrutado la realidad social como un enigma con mayor profundidad que él —Godard sabe, como decía Jameson, que «si todo fuera transparente entonces no sería posible ninguna ideología ni tampoco ninguna dominación»<sup>12</sup>—. Así, también, Godard mira el espacio y la ciudad en sus efectos (esos

---

<sup>9</sup> Jacques AUMONT, *Las teorías de los cineastas* (Barcelona: Paidós, 2002), 32-63 y 141.

<sup>10</sup> GODARD, *Jean-Luc Godard por Jean-Luc Godard*, 22.

<sup>11</sup> AUMONT, *Annésies: Fictions du cinéma d'après Jean-Luc Godard*, 68.

<sup>12</sup> JAMESON, *Documentos de cultura, documentos de barbarie*, 50.

«resultados laterales» que se hacen protagonistas), desplegando una extrema sensibilidad por los medios para hacer cristalina su «verdad» (aunque ello requiera del arte de la poesía, pues la poesía es la verdad), haciéndose cargo igualmente y desde el principio de que la realidad ya es imagen y está investida por las imágenes del cine, la pintura, la publicidad y los media<sup>13</sup>. Alguien así no tendrá empacho alguno en mirar repetitiva pero diferencialmente los mismos puntos y espacios porque se niega a dar nada por sentado (por ya visto)<sup>14</sup>. De ahí, como decía Daney, que «la pedagogía godardiana consista en un incesante volver sobre las imágenes y los sonidos, designarlos, redoblarlos, comentarlos, criticarlos como a enigmas insondables: no perderlos de vista, tenerlos en la retina, guardarlos. ¿Pedagogía masturbatoria?»<sup>15</sup>.

El ambicioso proyecto cinematográfico de Godard, masturbatorio o no, consiste en incorporar la conciencia y el pensamiento del mundo a sus imágenes. Es un cine empeñado en ver aquello que hay *entre*, en la frontera que vincula o separa las cosas por invisible que sea y aunque para ello tenga primero que deshacer la trama de la realidad. O sea, un cine de las relaciones. Un cine del *cómo* antes que del *qué*, del estar, de la presencia (en el aquí y ahora, el espacio y el tiempo) antes que del Ser. Un cine, como apreciaba Deleuze, de la *Y* antes que de la *dialéctica*, porque es ahí, en el entredós, donde ocurren las conexiones y relaciones entre las cosas:

Velázquez pintaba las cosas que hay entre las cosas, y me doy cuenta de que... poco a poco... el cine es lo que está entre las cosas, no las cosas, es lo que hay entre una persona y otra persona, entre tú y yo, y luego en la pantalla, está entre las cosas.<sup>16</sup>

Porque solo así se podrá «hacer visible lo imperceptible», ver el interior y mostrar que el mundo no es un universo cosido y cerrado de una determinada y única manera<sup>17</sup>. Una de las consecuencias de su esfuerzo por hacer visibles los vínculos y el espacio que hay entre dos aspectos de la realidad —que, repetimos, no es solo un ademán de su etapa propiamente

---

<sup>13</sup> Youssef ISHAGHPOUR, «J.-L.G., Cineasta de la vida moderna. Lo poético en lo histórico», en *Pensar el cine 2: Cuerpos, temporalidad y nuevas tecnologías.*, ed. Gerardo Yoel (Buenos Aires: Manantial, 2005), 295.

<sup>14</sup> Sobre la repetición hemos acudido a Sylvie AYMÉ, «“Répète un peu pour voir”: Jean-Luc Godard et la catégorie de la répétition», *Etudes cinématographiques*, n.º 58 (1993): 63-134.

<sup>15</sup> Serge DANÉY, «Pedagogía godardiana», *Cahiers du cinéma*, 1975, tomado de <https://intermediodvd.wordpress.com/2013/02/26/el-aterroizado-pedagogia-godardiana-por-serge-daney-22/>.

<sup>16</sup> GODARD, *Jean-Luc Godard. Introducción a una verdadera historia del cine*, 153.

<sup>17</sup> DELEUZE, *Conversaciones 1972-1990*, 38. Así mismo, la noción del entredós tan importante en Godard, como ha sabido ver Marc Cerisuelo, pertenece al léxico de los fenomenólogos de los años cincuenta, y es particular de la escritura de Merleau-Ponty. MARC CERISUELO, «Godard et la théorie: tu n'as rien vu à Pesaro...», *Cinémaction*, n.º 52 (1990): 195.

marxista—, lo representa su interés por la visión completa. Así, la cámara va de la descripción objetiva a la subjetiva, situándose siempre en un hiato entre el exterior y el interior. A todas las miradas se le suma la reflexión, la conciencia y los sentimientos de los personajes y del director, que se inscriben en las imágenes generando una visión total o de conjunto: «Me interesa más el conjunto de una cosa que una cosa particular» (*J'aime mieux m'intéresser à l'ensemble d'une chose plutôt qu'à une chose particulière*)<sup>18</sup>.

Por la misma razón, Godard valora el cine como un *movimiento*, como un acontecimiento en el que los fenómenos y los seres pueden mutar de la misma manera que puede hacerlo la película, en el preciso instante en el que Godard llega a mostrar los entresijos de su producción. Desde esos «fragmentos de una película rodada» como nombraba su *Une femme mariée* (*Una mujer casada*, 1964) hasta llegar a esa «película en proceso de realización» que es *La Chinoise* (*La china*, 1967), tal y como reza su subtítulo, en sus filmes tenemos la impresión de que todo está por hacer, todo en un estado de actividad y devenir perpetuo<sup>19</sup>. El cine se concibe como un medio flexible que debe dar cuenta de la pura contingencia, la aleatoriedad, lo inacabado y la fragmentación inherente a la vida moderna. Con una pasión incontenida por lo documental Godard ensaya la forma de hacer entrar la improvisación y el azar en la obra, llevado siempre por un deseo irrefrenable de evocar el presente<sup>20</sup>. Veremos que para el autor de *À bout de souffle* el presente no es la Historia «con sentido» como lo es para Resnais o Pasolini, sino un presente con memoria. La suya es más bien una noción del presente como un tiempo que se debe vivir y salvaguardar en todo lo que tiene de actual, efímero y precario (de ahí, quizá su lado melancólico). Pero, precisamente por ello, es un tiempo cargado de virtualidad (en ocasiones utópica), un tiempo intenso que solo puede experimentarse en situaciones límite y según una exigencia poética primaria esto es, entendiendo que el tiempo presente o la actualidad de la realidad deben ser captadas, creadas y criticadas de una vez<sup>21</sup>. O dicho de otro modo, Godard realiza un cine del absoluto presente que muestra cómo se produce tal tiempo y lleva implícita su crítica.

---

<sup>18</sup> Palabras de Godard tomadas de Jean Paul FARGIER, «Le théâtre de l'instant», *Cahiers du cinéma*, n.º 437 (1990), 79.

<sup>19</sup> A decir de Didi-Huberman ello se corresponde no solo con el principio benjaminiano de la «perfectibilidad» del montaje cinematográfico sino también puede vincularse a la idea schlegeliana de una actividad como «proyecto» perpetuo, es decir, la puesta en marcha de «objetos en devenir» a la vez «subjetivos y objetivos». Véase DIDI-HUBERMAN, *Pasados citados por Jean-Luc Godard*, 178.

<sup>20</sup> Raymond BELLOUR, *L'Entre-Images 2: Mots, Images* (París: P.O.L, 1999), 130.

<sup>21</sup> ISHAGHPOUR, «J.-L.G., Cineasta de la vida moderna. Lo poético en lo histórico», 297.

## Capítulo 1. Un París tan lírico como cambiante

Precisamente estos dos afanes, un apego al presente y un interés por observar los procesos, son los que hacen que el cine de Godard se halle tan cómodo en la investigación de las mutaciones urbanas. La ciudad y el espacio cambiantes son el material de una parte muy significativa de su producción cinematográfica. Tanto es así que Godard llega a confeccionar, en la suma de sus películas, un relato coherente de los cambios más importantes que sufrió París en los años sesenta y sus efectos sobre la subjetividad social, muy atento a las implicaciones ideológicas que arrastraba dicha transformación de la capital francesa. Y, de forma más general, es capaz igualmente de ofrecernos un análisis incisivo de la relación del espacio con las cuestiones políticas más relevantes de los años tan convulsos que le tocó vivir, fácilmente extrapolables a cualquier ciudad una vez que el espacio urbano se hizo genérico en el capitalismo globalizado de los setenta. No dudamos entonces en sostener que Godard es, antes que nada, uno de los mayores paisajistas urbanos que ha dado el cine moderno. Su interés en este dominio consiste en encontrar nuevas formas artísticas para dar cabida en una misma estética (con frecuencia también en una misma cinta) a dos procesos que discurren paralelos, a dos ciudades que conviven sobre el mismo suelo. Godard filma casi al mismo tiempo el París tradicional y popular de los barrios céntricos y algo exteriores y el París gaullista que estaba emergiendo de la tierra, expandiéndose hacia su indefinición y cambiando para siempre el estilo de vida, la conciencia y los gustos estéticos de sus habitantes<sup>22</sup>. La urbe literaria, vitalista, refugio cultural del mundo Occidental, llena de lugares emblemáticos pero también de bistrós y *brasseries* anónimos que acogen una vida plena, conocida por Godard a su llegada de su Suiza natal en los cincuenta —este es el París escenario de *À bout de souffle* (*Al final de la escapada*, 1960), muchas tomas de *Vivre sa vie* (*Vivir su vida*, 1962), *Masculin/Feminin*, (*Masculino/Femenino*, 1965), etc.—, junto a la ciudad agujereada por las obras, ruidosa, inestable, distante e inhumana, rodeada de suburbios desoladores, cercada por grandes carreteras, acorralada por hordas de coches y colonizada por las imágenes y los centros de consumo en que se estaba convirtiendo desde mediados de los sesenta —véase *Pierrot le fou* (*Pierrot el loco*, 1965, *Deux ou trois choses que je sais d'elle* (*Dos o tres cosas que sé de ella*, 1967) o *Week-end* (*Week-end*, 1967). Y ello, lo iremos viendo en cada caso, exigía a Godard buscar una figura que le permitiese un acercamiento *holístico* a la ciudad y la sociedad cambiante. La encuentra en el cuerpo de la mujer concebido como mapa social donde leer todos los signos y efectos de la modernización capitalista.

---

<sup>22</sup> Véase el breve pero lúcido recorrido por la ciudad en este cineasta en Alain BERGALA, «Jean-Luc Godard», en *La ville au cinéma* (París: Cahiers du cinéma, 2005), 713-714.

En lo que sigue haremos un repaso por esta primera etapa que dividiremos en tres capítulos que no siguen un orden cronológico sino temático. El primero de ellos, el que nos ocupa, se acerca a algunas de sus primeras cintas en las que se filma ese París en blanco y negro, aún poético pero en transición y registrado con una cámara melancólica que se desplaza por las periferias para ver cómo ha cambiado la vida cotidiana. Hablaremos de *Les Carabiniers* (*Los carabineros*, 1963), *Band à part* (*Banda aparte*, 1964) y *Alphaville, une étrange aventure de Lemmy Caution* (*Alphaville (Lemmy contra Alphaville)*, 1965). El segundo capítulo titulado «*Elle, la civilitation du cul*. La ciudad, la mujer, el sexo y el presente» agrupa dos de sus trabajos importantes –*Masculin/Féminin* (*Masculino, femenino*, 1966) y *Une femme mariée* (*Una mujer casada*, 1964), en los que explora la relación entre la vida moderna, la ciudad en plena renovación y el auge de una cultura despolitizada, consumista, que tiene en una obsesión por una sexualidad vacua localizada en el cuerpo fragmentado de la mujer su signo más evidente. En el tercero de los capítulos, titulado «"Yo es otro". La prostituta y la literalidad de las cosas», seguiremos examinando este vínculo entre mujer y ciudad a partir de dos cintas clave: *Vivre sa vie* (*Vivir su vida*, 1962) y *Deux ou trois choses que je sais d'elle* (*Dos o tres cosas que sé de ella*, 1967). En ellas Godard sella una alianza con la figura de la prostituta nunca rota como mínimo hasta los años ochenta, por cuanto ella es quien a ojos del suizo debe desplegar su propio credo cinematográfico: el cine como mirada documental y literal y como presencia «consciente».

La estructura de todas estas obras, ya sean parábolas o ensayos, parece repetir un patrón: Godard nos sitúa en un escenario urbano adverso, pobre, triste o alienante, en el que o bien se nos ha robado la memoria y vivimos sin tiempo, sin saber lo que significa el amor, sin capacidad de hablar, con un cuerpo troceado, confusos y descolocados, o si no directamente estamos inmersos en una guerra y expuestos a situaciones violentas en las que nuestra vida está en juego. A partir de ahí los personajes buscan una salida: empiezan a soñar otra existencia, tratan de vivir su tiempo, comienzan a mover las palabras de sitio, buscan otras con las que comunicarse, miran alrededor a ver qué tienen más a mano para escapar (sea lo que sea), se piensan y escrutan su entorno para comprenderse algo mejor, hacen filosofía sin saberlo. Nunca descifraremos si en rigor han conseguido escapar pero sí entenderemos que tal idea, evadirse, pasa por ir escamoteando todo eso al enemigo, por ir habitándolo. Por último, en el capítulo «On the road. Líneas ¿fuga?» acudiremos a tres películas –*Pierrot le fou*, (*Pierrot el loco*, 1965), *Made in U.S.A.*, (*Origen USA*, 1966) y *Week-end* (1967), en las que el suizo parece insistir en este presagio de que no existe una escapada auténtica si no se produce en el interior a pesar de que las hostilidades, las guerras, la violencia, van en aumento.

## *Lo cotidiano, una puesta en escena*

Este doble movimiento hace que en sus primeras películas, Godard practique un cine donde se mezcla lo «analítico» con un lirismo documental acentuado y sugestionado por su interés por personajes inocentes y humildes, personajes que llevan una vida dañada y merodean en los márgenes de la sociedad aunque siempre se hallan insertos en una cotidianeidad, la de la modernidad próspera, que pronto se antojará sin bordes ni márgenes. Este lirismo documental, decimos, se compagina con una incursión en la reflexión filosófica de conceptos profundos y la puesta en cuestión radical (o, directamente, el anuncio de la crisis) de ciertas ideas políticas del presente a través de la vida de esos mismos personajes, en un principio demasiado banales para tales exquisiteces filosóficas. Ello le llevará a mantener una actitud con el lenguaje muy juguetona. «Debe notarse que habla falso, que es falso, y que de pronto dice una palabra justa. Uno se dice entonces: lo que decía antes a lo mejor no era falso. O: lo que dice ahora a lo mejor no es tan cierto. En todo caso, son cosas que dice de una manera conmovedora»<sup>23</sup>. Por consiguiente, asumiendo al *pie de la letra* estas palabras, sus personajes van a la deriva encarnando las contradicciones de la sociedad. Dudan en voz alta, nos hacen partícipes de su comportamiento absurdo con el que consiguen darle la vuelta a ideas asentadas. Sus cuerpos se ofrecen a la cámara como un auténtico germen de vida creadora, es decir, resistente. Bailan, vagabundean, siguen liturgias cotidianas y juegan distintos papeles en pequeños teatros que ellos mismos crean y que prolongan sus actitudes diarias o si no, se sirven de estos «teatritos» o microentretenimientos para abordar la actualidad política en forma de guiñol con cuatro o cinco elementos, libros, pósteres o juguetes, convertidos en símbolos<sup>24</sup>. «A fuerza de ser realista —decía el suizo— descubrimos el teatro [...] detrás del teatro está la vida, y detrás, de la vida, el teatro. Yo partí de lo imaginario y descubrí lo real; pero detrás de lo real está de nuevo lo imaginario»<sup>25</sup>.

Hay en Godard una *mise en scène du quotidien*, que mezcla los códigos de la tradición clásica (sobre todo la tragedia) con los de la burlesca y popular —los sainetes de *café-concert*, los sketches del *music hall*, el melodrama novelesco y la anacrónica pantomima que acaba por imitar mejor a la vida porque es ella misma vida—. A ello añade los gestos codificados del cine americano y los recursos de la herencia más vanguardista y revolucionaria (el *ciné-tract* y el *agit-prop*). Esta teatralización de lo cotidiano demuestra una apasionada preocupación en

---

<sup>23</sup> GODARD, *Jean-Luc Godard por Jean-Luc Godard*, 178.

<sup>24</sup> DELEUZE, *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*, 258-259. Y véase también Jean-Claude BONNET, «Le petit théâtre de Jean-Luc Godard», *Cinématographe*, n.º 41 (1978).

<sup>25</sup> Jean-Luc GODARD, *Jean-Luc Godard por Jean-Luc Godard*, 183.

Godard por la cultura popular —no solo *pop*—, que late intensamente en la superficie de sus películas. Solo que plenamente contrario a una postura *naïf* o descontextualizada, reconoce que toda cultura popular es ya la cultura moderna, consumista, industrial de las grandes ciudades. Es en ese mundo donde no hay lugar para la psicología y donde el «yo» autónomo ha sido pulverizado (¡no sabemos ni tan siquiera quién habla por quién en la mayoría de sus obras!). Es sobre esta ciudad fragmentada y en vías de extinción donde Godard se propuso trabajar.

Como atisbó Susan Sontag, ya sea aludiendo a los lugares reales en los que transcurre el presente cotidiano de sus personajes, ya sea fantaseando sobre un futuro cruel en sus fábulas políticas o sus guerras filosóficas, los objetos y decorados de las películas de Godard en el periodo de 1964-1975 (donde su crítica a la sociedad de consumo se agudiza) acaban siempre por dibujar paisajes de la alienación. En ellos no falta ni un solo elemento del mobiliario de la vida urbana: máquinas expendedoras, vallas publicitarias, carteles publicitarios, lavadoras, fregaderos con cajas de detergente, etc [1]. En tales paisajes, comentaba la crítica americana, solo son posibles tres reacciones: «la acción violenta, la exploración de las "ideas" y la trascendencia del amor súbito, arbitrario y romántico»<sup>26</sup>. Godard agudiza la mirada: todo interesa, todos los ruidos, todas las citas se escuchan, traídas unas de la mente del autor y otras captadas como sonidos que entran por una ventana. Hay un deseo de mirar, también con los oídos. Con unos personajes neuróticos o convertidos en ventrílocuos de cualquier filósofo o figura histórica, y una historia concentrada en estos momentos de intensidad, la trama se ha roto y lo que queda, ese esbozo de relato, nos lo cuentan las cosas. O también lo podemos leer en el paisaje forzando a nuestro ojo a hacerse reflexivo y pensar visualmente; o bien lo escuchamos en los ruidos de la calle o en los sonidos que hacen los objetos (el ruidos de disparos, del metro, de aviones y motores de coche, de voces chillonas, de cartas leídas o poemas recitados) no siempre sincronizados con las imágenes, obligando a nuestro oído a no contentarse con la denotación.

En Godard el lenguaje oscila siempre entre la crítica sociológica y la poesía sin adherirse completamente a ninguna de las dos sino que busca una a partir de la otra. Tanto es así que en lo más documental puede estar contenida la mayor carga utópica de la película mientras que lo más fantástico, exterior o extradiagético puede ser lo que más información nos brinde sobre la verdad de las cosas. Por ello, también la potencialidad de la calle en sus obras, su luz y ruidos naturales que llevan el peso de «lo real» y propician los instantes de vida. Y de ahí, igualmente, sus futuras mordaces críticas al urbanismo



[1] *Made in U.S.A.* (1966); *Paris vu par: Montparnasse-Levallois*, (1965).

<sup>26</sup> SONTAG, *Estilos radicales*, 220.

antihumano de su tiempo. Su mirada al mundo moderno siempre en presente se fija en los signos móviles de la vida pero está constantemente atravesada por el sueño y el pensamiento de otro mundo posible<sup>27</sup>:

¿En qué momento el gesto de un obrero es ficción, o el gesto de una mamá con su niño, o el gesto de una enamorada con su enamorado? ¿En qué momento? Se dice que es un documento si en el momento en que se filmó la persona decía realmente eso.<sup>28</sup>

¿Qué es un documento? Por ejemplo, un documento ¿debe ser sucio? ¿No es limpio, forzosamente? Todo es documento, absolutamente todo. Es decir: todo, en un momento dado de la mirada que se dirige, es un momento de documento, es decir, que se convierte en una reserva, reserva que se deposita en la memoria. [...] Por eso, para emplear los términos clásicos «ficción» y «documental» quiero decir que son dos facetas de lo mismo. Y siempre he intentado dar un aspecto que la gente considera documental –para emplear los términos habituales– a algo ficticio; y hacer interpretar realmente a los personajes imaginarios, e imaginariamente –si puede decirse– a las personas reales.<sup>29</sup>

Godard, para el que «todo es documento, absolutamente todo», se empeñó siempre en desdibujar las fronteras entre ensayo y poesía, entre lo social y lo estético, considerándose él mismo un ensayista, un «investigador en ciencias humanas» como lo fue Jean Rouch o un crítico de cine que había dejado la pluma por la cámara, de modo que no es difícil hallar puntos de encuentro con pensadores o escritores afines a la sociología<sup>30</sup>. Tampoco fue ajeno al pensamiento de filósofos contemporáneos, cuyas teorías, normalmente en lo relativo al lenguaje, solía considerar y contrastar en sus obras. Y tanto más son comparables sus películas a cualquier periódico o noticiero del día, pues como el mismo director apuntaba «todos mis films constituyen informes sobre la situación del país, documentos de actualidad, tratados tal vez de manera particular, pero en

---

<sup>27</sup> Marie-Claire ROPARS-WUILLEUMIER, «La forme et le fond ou les avatars du récit», *Etudes cinématographiques*, n.º 27 (1967), 33.

<sup>28</sup> GODARD, *Jean-Luc Godard. Introducción a una verdadera historia del cine*, 134.

<sup>29</sup> *Ibidem*, 222.

<sup>30</sup> Tanto es así que en varias ocasiones los guiones de sus películas contienen fragmentos extraídos de ensayos sociológicos, como ocurre con el de Marcel Sacotte *La prostitución* (1959) que Godard empleó para escribir *Vivre sa vie*, o los dos estudios periodísticos *Vivre à Sarcelles* y *Grands ensembles. Banlieues nouvelles. Enquête démographique et psycho-sociologique* de Jean Duquesne y Paul Clerc respectivamente, que se encuentran en el origen de su film *Deux ou trois choses*. Igualmente existen muchas concomitancias entre el cine de Godard y los escritos del citado novelista George Perec o con Raymond Queneau y como se ha dicho, con la filosofía de Lefebvre. Para conocer el ambiente cultural en el que se movía Godard en estos años y las referencias con las que trabajaba véase Jean-Pierre ESQUENAZI, *Godard et la société française des années 1960* (París: Armand Colin, 2004).

función de la actualidad moderna»<sup>31</sup>. Sus obras tocarán todos los asuntos apremiantes de la Historia reciente —entendida no tanto como un conjunto de hechos sino más bien como memoria y como trauma—, reflejando por lo demás las preocupaciones políticas y sociales del presente, pero siempre bajo esa mirada recelosa pronta a tirar abajo las jerarquías. Esta exigencia llevará a Godard a trabajar sobre las tres contradicciones de su arte o las tres paradojas del medio: visual versus narrativa, ficción versus documental, y quizás lo más importante, realidad versus abstracción<sup>32</sup>. O lo que es lo mismo: hay que mezclarlo todo, tirar abajo todas las nomenclaturas, buscar los espacios intermedios entre la imagen/el texto, el documento/la trama, el fenómeno/la estructura.

Movido por el mismo recelo, para Godard, en el contexto de la larga posguerra, ideas como la Libertad, el Pueblo o la Guerra debían ser puestas en cuarentena y contrastadas sobre el fondo de la vida cotidiana de la Francia de los sesenta, en tanto que fue dentro de este contexto donde se apelaba a ellas por parte del gobierno o los grandes partidos políticos. No fiarse nunca de nada de lo que uno no pueda ver el proceso de creación o su temporalidad, sospechar de todo lo que no nos hable de alguna manera, y aunque haya que dar rodeos, del aquí y ahora, parece advertirnos el suizo. Él fue un paso más allá de las dudas acerca del heroico pueblo español o francés, al mofarse de otra palabra sagrada: la Ocupación. Desde 1962 y cada vez con más acidez y frialdad, prácticamente todas sus películas abordan el fenómeno de la sociedad de consumo en la forma de una invasión de la vida mental de los ciudadanos. *Les Carabiniers* (*Los carabineros*, 1963) es la mejor prueba de ello y junto con *Band à part* (*Banda aparte*, 1964) y *Vivre sa vie* (*Vivir su vida*, 1962), constituye una de las primeras cintas donde Godard se muestra sensible al efecto de la transformación urbana sobre la vida de la gente sencilla. Sobre el escenario de un París tan melancólico como adverso, *Vivre sa vie* —lo veremos más adelante— supondrá un esfuerzo por mirar con ojos nuevos la prostitución apreciando cuánto tiene de diario y de anodino, señalando el poco espacio que deja para la libertad y observando en qué medida se asemeja tanto al devenir de la ciudad. *Les Carabiniers* es una continuación de este impulso aunque en este caso es la Guerra el concepto que queda literalmente desprovisto de todos sus tópicos. Empecemos por esta batalla y entremos en su París por las afueras.

### ***Les Carabiniers: la guerra por un puñado de imágenes***

Como el propio Godard comenta en el texto introductorio, se trata de una fábula tragicómica sobre la guerra, «una apología

---

<sup>31</sup> GODARD, *Jean-Luc Godard por Jean-Luc Godard*, 263.

<sup>32</sup> Hemos acudido a ROUD, *Godard*, 6.

donde el realismo solo sirve para reforzar lo imaginario», que cuenta la historia de Ulises y Miguel Ángel, dos campesinos llamados a filas para luchar a las órdenes de un rey. Su felicidad es inmensa pues creen que durante el tiempo de guerra podrán hacer cuanto desean y tener las mismas cosas que les prometen los soldados que los alistan, vestidos con una imitación que parodiaba del uniforme de un oficial de las SS [2]: enriquecer su espíritu visitando países extranjeros, medios de transporte, supermercados, monumentos, tener coches Alfa Romeo y Maseratis, guitarras hawaianas y Rols Royce e incluso conocer el cine, aunque rápidamente comprenderemos que ello equivale a decir que estos jóvenes quieren admirar el cuerpo de bellas mujeres proyectadas en la pantalla como la fantasía que son, o incluso, como el símbolo de todas las anteriores cosas.

En un momento dado Miguel Ángel visita un cine por primera vez y responde como lo hacía el público primitivo: emula con su cuerpo los movimientos de los personajes en la pantalla, se asusta con la visión de un tren que se abalanza hacia él pero sobre todo, reacciona enloquecido cuando aparece en pantalla una joven que se baña, algo que le hace saltar de su asiento y dirigirse exaltado a la tela blanca para acariciarla y tratar de tocar esas piernas tan hermosas que revelan una vana ilusión [3]. El cuerpo de la mujer representa todos los deseos que un francés medio de los años sesenta podría albergar y eso es, al fin y al cabo, por lo que estos chicos van a matar, fusilar y violar. Tendrán que hacer todo ello, sin duda, pero la recompensa solo la obtienen en forma de una colección de tarjetas, revistas e imágenes entre las que se encuentran obras de arte (*La Olympia* de Manet que llamaría su atención por su desnudez...), fotos de estrellas de cine femeninas como Ava Gardner y Brigitte Bardot y postales orientalistas de paraísos exóticos (las cataratas del Niágara, el templo de Angkor, las pirámides de Egipto, etcétera). Tal trofeo en el que turismo, colonialismo y consumismo se encuentran simbólicamente entremezclados, se custodia en un viejo maletín y representa todo aquello que codiciaron antes de partir a la batalla. Bueno, tendrán esas imágenes y una lavadora que roban al término de la «guerra» y de la película en una escena de saqueo, aunque por supuesto nunca llegarán a disfrutarla, pues son tiroteados por unos soldados sin piedad., pero el espectador sabe que en realidad son víctimas de sus propios sueños [4]. Asaltar a unas señoras para poder comprar un Maserati, derramar sangre en una guerra estúpida por un puñado de imágenes y morir a punta de fusil por una lavadora. He aquí las heroicas hazañas de estos soldaditos de pacotilla a quienes todo se les revela ilusorio.

No hará falta trasladarse a la parte más moderna de la ciudad y pertenecer a la clase media para sufrir la expropiación. Así pues, incluso en este gris y deprimente descampado donde habitan, en la *zone* que rodea París separada de la ciudad por una galería de carreteras y autopistas, ese terreno sombrío, a medio construir donde conviven las chabolas de chapa



*La-dessus, les deux frères s'endorment pour l'éternité, croyant que le corbeau, dans la décomposition, fonctionne au-delà de la mort, et que ce sont ses rêves qui constituent le Paradis.*

[2] [3] [4]



[5]

[6] Dos primeras imágenes. [7] Dos últimas.

[8] Dos primeras imágenes. [9] Dos últimas.

corrugada con los primeros bloques de hormigón y la naturaleza ha quedado reducida a un *terrain vague* de matorrales que florecen entre los escombros [5], hasta allí ha llegado el asedio de los sueños de consumo en la imagen de apetitosas mujeres y lugares de ensueño [6]. La casita está decorada con anuncios y una de las mujeres hojea las fotografías y emula la pose de un busto femenino de un anuncio de sujetadores Rosy que aparece en un ejemplar de la revista *Marie-Claire*, traída como trofeo de guerra. A su vez, el marido hace lo propio con la publicidad de los calzoncillos marca Raoul [7]. Que estos personajes sencillos e incluso algo tontorrones con nombres totalmente prestados (Ulises, Miguel Ángel, Venus y Cleopatra), habitantes de la periferia parisina, *son* campesinos en mayor medida que simples representantes del lumpenproletariado, es algo que el espectador debe aceptar dejándose llevar por la propuesta minimalista y desdramatizada, por esa veta fantástica que discurre portodo el cine de Godard.

Con una puesta en escena elemental, reducida a unos pocos actores, un puñado de localizaciones y a un uso del montaje no excesivamente antinarrativo (en este caso son el sonido de los tiros y la escritura los que rompen la unidad clásica de narración<sup>33</sup>), las imágenes en blanco y negro recuerdan tanto a los antiguos films mudos de Chaplin, Dovjenko y Eisenstein en los que están inspiradas, como a los documentos de los conflictos históricos de los que podrían ser parábola [8]<sup>34</sup>. En una secuencia central en la que se condensan las fases del conflicto, Godard monta imágenes documentales de la Segunda Guerra Mundial con tomas rodadas de sus soldados haciendo sus labores en mitad de un prado deprimente. A diferencia de lo que suele ocurrir en los grandes títulos del cine soviético (notablemente en Eisenstein), títulos que desde luego Godard evoca, el desfase y el corte entre unas y otras imágenes es tan flagrante que el efecto es, en mayor medida, el del extrañamiento y la parodia —una parodia de lo más taciturna, empero— que el de obtener un tercer sentido o vínculo emocional potente suscitado con la unión. En sus indagaciones sobre la teoría brechtiana en el cine, Ishaghpour destaca que si Godard se halla más cerca de Dziga Vertov que de Eisenstein es porque está más interesado en poner en cuestión la relación de la cámara con lo filmado y reinventar un montaje que sirva como mecanismo de fabulación abierta, actual y presente, sobre la Historia: «No hay dialéctica en él, sino la yuxtaposición, el juego de palabras y la manipulación, la arbitrariedad poética y el humor, que según Hegel caracterizan la figura del "artista" moderno»<sup>35</sup>.

---

<sup>33</sup> Colin MACCABE, *Godard. Retrato del artista a los setenta* (Barcelona: Seix Barral, 2003), 165.

<sup>34</sup> Antoine de BAECQUE, *Godard. Biographie* (París: Grasset, 2010), 221.

<sup>35</sup> Youssef ISHAGHPOUR, *D'une image a l'autre* (París: Éditions Denoël, 1982), 77. Un buen análisis del montaje en este film puede hallarse en Gerald PEARY,

Con esta estética deliberadamente antiespectacular, Godard descompone la guerra, la filma como algo sucio, feo y sin épica alguna, la antítesis de cualquier exhibición de orgullo nacional, en una clara evocación a los horrores de la IIGM, el Holocausto, la Ocupación y al régimen de Vichy y Pétain. Ross ha detectado en los discursos de la derecha francesa una obsesión por la purificación, regeneración, higiene y limpieza del cuerpo social (la nación) a través de la modernización como «rejuvenecimiento», una visión que de un modo u otro llegó a hacerse extensiva a otras capas de la *intelligentia* y que la autora achaca a la confluencia de los «restos» de la posguerra y las trazas de la ocupación pétanista, la cuestión colonial y la guerra «sucia» en Argelia y el choque con el crecimiento capitalista y la instauración de la sociedad del bienestar (todo ello, nuevamente encontraría una traducción en el espacio urbano)<sup>36</sup>. No en vano Godard hace lo opuesto de lo que se esperaría, está muy lejos de esa representación del pasado y el presente reconciliados en una ciudad próspera. El filma la guerra en la periferia, como un acto cotidiano y encuentra siempre un reverso violento, sangriento e informe en los productos de consumo [9]. Mediante el mínimo contraste lumínico y la reducción en la captación de detalles (el paisaje es siempre plano y gris), en *Les Carabiniers* Godard incide en este aspecto sucio y represivo de la situación política presente en Francia: «Cuando les muestras las larvas en pantalla, se rebelan. Lo que les gusta es una bonita guerra al estilo Zanuck. Durante tres horas matan a muchos alemanes. Luego se van a casa felices y heroicos. No quieren un papel en la guerra real. No es la guerra lo que es asqueroso, somos nosotros mismos. La gente es cobarde»<sup>37</sup>. Como también haría en *Le petit soldat* (*El pequeño soldado*, 1963), Godard desbarata la guerra y la descubre como un conjunto de situaciones (batalla, campaña, resistencia) y gestos o sentimientos concretos (violencia, desorden, ausencia de pasión, deseo, desilusión) representados en «cuadros» volviendo sobre ese *côté Brecht* que ya ensayó en *Vivre sa vie*. El único hilo conductor de tales escenas o *morceux de films*, son los intertítulos que contienen pensamientos y exhortaciones pacifistas del propio Godard pensadas para guiar al espectador en su juicio y reflexión sobre lo disparatado de tal contienda y acerca de su propia condición de ocupado. «¿Qué hacen los soldados antes de la batalla? Los soldados antes de la batalla están asustados», nos dice un intertítulo. Como aclaraba el director:

---

«Les Carabiniers: BB Guns at War and at the Movies», en *A Companion to Jean-Luc Godard* (Oxford: Blackwell, 2014), 119-128.

<sup>36</sup> Ross, *Fast cars, clean bodies. Decolonization and the Reordering of French Culture*, 71-109. Finalmente, sobre el cine de Godard como «vector de memoria» nos remitimos al citado Philip WATTS, «Godard's Wars», en *A Companion to Jean-Luc Godard* (Oxford: Blackwell, 2014), 197-204.

<sup>37</sup> Tomado de PEARY, «Les Carabiniers: BB Guns at War and at the Movies», 126.

*Les Carabiniers* no representan ningún poder o gobierno, sea cual sea. Representan al rey, eso es todo, como en los cuentos de hadas (nuestra película es un cuento de hechos) [*comme dans les contes de fées notre film est un conte de faits*]. [...] Todo, escenografías, acciones, personajes, paisajes, aventuras, diálogos, todo son solo *ideas*, y, como la cámara que está, me atrevo a decir, en su forma más sencilla, en homenaje a Louis Lumière. Porque no hay que olvidar que el cine, hoy más que nunca, debe mantener el pensamiento de Bertolt Brecht como regla de conducta: «El realismo no es como son las cosas verdaderas, sino como son verdaderamente las cosas».<sup>38</sup>

...Cómo es verdaderamente la ciudad, cómo es verdaderamente la guerra. Al fin y al cabo, la película no capta ningún hecho sino que representa, en el sentido teatral del término, una idea generalizada de la guerra, que se propone para muchas otras situaciones posibles. Y todo ello en el único mundo posible para Godard: un París desgastado y triste, visto aún con un sentido más melancólico que crítico<sup>39</sup>. En *Les Carabiniers* se trata aún de esta ciudad popular y lírica aunque suburbana, que también aparece en *Band à part* (*Banda aparte*, 1964), película realizada tan solo un año después y otra exploración sobre el imaginario.

### ***Band à part: sueños y paréntesis***

*Band à part* es definida por su creador como «un film de barrio, de época». Esta es igualmente una película hecha con poquísimos elementos, que sigue la vida de una chica y dos ladronzuelos a los que conoce en unas lecciones de inglés. Estos tres jóvenes bastante naïfs, Odile, Arthur y Franz, vagabundean juguetonamente por la ciudad, toman el metro, andurrean por las calles. O van en coche desde el centro a la zona residencial, el suburbio, supuestamente para perpetrar un robo en la casa de la tía de Odile, aunque tal hilo argumental no los constriñe para pasarse el tiempo de la película merodeando por los ríos, los depósitos y descampados con música de jazz de fondo y ruidos de los coches y las máquinas de construcción [10]<sup>40</sup>. No ocurre mucho más. La película es un conjunto de instantes de vida que como largos paréntesis cortan el hilo argumentativo, crean una secuencia fílmica nueva: la acumulación de escenas que captan el puro acontecer de la vida: bailes espontáneos en un café, paseos en coche por las autopistas exteriores, juegos en la feria,

<sup>38</sup> BAECQUE, *Godard. Biographie*, 216.

<sup>39</sup> La grisura urbana de las tomas de París en los primeros largometrajes de Godard es destacada magistralmente en las primeras páginas de ROUD, *Godard*.

<sup>40</sup> El minimalismo de *Band à part* ha sido descrito por MACCABE, *Godard. Retrato del artista a los setenta*, 185. Y sobre su tendencia a la simplificación de detalles en toda su obra puede acudir a Jan UHDE, «The Influence of Bertolt Brecht's Theory of Distanciation On The Contemporary Cinema, Particularly on Jean-Luc Godard», *Journal of the University Film Association* 26, n.º 3 (1974): 28-30.



[10]



[11]



[12]

conversaciones jocosas o absurdas, andanzas por los bulevares de noche. Ninguno de ellos es en realidad ni ladrón ni verdadero matón, son aprendices en todo, que no hacen más que vivir una historia y una vida simple [11]. En un café cercano llamado Madison, sin blanca y preparando su fechoría, los tres amigos se ponen a bailar sin razón aparente y este momento recoge como ningún otro el *état d'esprit* de la cinta. Se ha dicho que:

La secuencia moviliza en una síntesis menos inestable que irrompible, varias categorías antagónicas: «amateurs/profesionales», «vida-juego/trabajo», «público/privado». Los personajes bailan para ellos mismos pero también bailan y no bailan para el público. No tienen público (el café está casi desierto), aunque tienen uno (aquel que está en la sala de cine: bailan para la cámara). Bailan para jugar y para *llenar el tiempo*, se recrean así su propio teatro. [...] Como en la opereta en la que todo el mundo entra en el coro sin saberse la canción, ellos entran en este *ballet* sin apenas haber aprendido a bailar. Odile, Arthur y Frantz, no del todo concentrados, inventan el Madison, y es entonces cuando, al menos para Frantz, el mundo se convierte en sueño o quizá el sueño en mundo [*le monde devient rêve ou peut-être le rêve monde*].<sup>41</sup> [11]

Y *Band à part* está lleno de estos instantes extraordinarios en lugares cualesquiera. Es una cadena de momentos en los que, como admira Bellour, podemos ver cómo «entre los personajes, entre sus cuerpos, sus miradas y sus palabras, la vida se hace y deshace, en esta confusión siempre renovada que es la paradoja de nuestro compromiso con el mundo. Ellos eran tres y la vida corría entre ellos»<sup>42</sup>. No otro propósito guió desde el principio al cineasta: «Lo que resulta interesante es llegar a sentir la existencia como una materia; no son las personas las que importan, sino el aire que circula entre ellas. Incluso cuando están en primer plano, la vida que las rodea existe. La cámara está sobre ellos, pero el film no está centrado en ellos»<sup>43</sup>. Si bien, lo sugerente de este trabajo es que el acercamiento de Godard es otra vez una combinación entre la brutalidad documental que exige una ciudad hostil (los sin techo que duermen el día al raso en las aceras pegados a las rejillas de ventilación del metro, los rostros tristes que se apoyan en la ventanilla de un vagón, etc.) [12] y el candor con el que filma a estos jóvenes que viven al margen de la sociedad burguesa, inventando sus propias aventuras y contándose cuentos los unos a los otros, en un mundo convertido en un suburbio gris que no comprenden y donde, ocasionalmente, encuentran algunos momentos de epifanía que nunca llegan a perdurar ni salvan a sus protagonistas de su inevitable fatalidad. Una vida, eso sí, nuevamente poblada por la cultura popular, por la literatura de gánsteres, las películas de *serie B* americanas y los *films noirs* que había rehecho François Truffaut en las que *Band à part*

<sup>41</sup> Barthélemy AMENGUAL, *Band à part de Jean-Luc Godard* (Lieja: Yellow Now, 1993), 31 y 33.

<sup>42</sup> Tomado de *Ibidem*, 16.

<sup>43</sup> GODARD, *Jean-Luc Godard por Jean-Luc Godard*, 223.

parece inspirarse<sup>44</sup>. Como los carabineros, estos chicos también quieren irse a otro lugar, hacen *banda aparte* de una sociedad que no tiene hueco para ellos, deciden escapar a los mares del sur, ¡y construyen una realidad romántica (pero no por ello menos trágica). Realidad que en la voz en off de Godard, se presenta como «un teatro, el teatro, en el que la escena se sitúa exactamente en el horizonte, más allá no hay nada más que el cielo», aunque paradójicamente sea tal mundo el que parece más extraño, más forastero que ellos.

A juicio de Roud, *Band à part* puede ser comprendida como una especie de metáfora expandida de esos habitantes tristes de la *banlieue* que solo escapan del aburrimiento y la fealdad leyendo novelas americanas y viendo *thrillers* cuya estructura reproduce Godard en su película [13]<sup>45</sup>. Son ellos mismos soñando a lo que sueñan cada día. Hay incluso quien relaciona este film con un pequeño ensayo para un número especial de *Cahiers du cinéma* dedicado a Jean Cocteau en el que Godard elogia *Le testament d'Orphée* (*El testamento de Orfeo*, 1959) del dramaturgo surrealista, porque reconocía en él un ejercicio de «poesía de contrabando» que consigue, nuevamente, convertir la realidad en sueño y el sueño en mundo<sup>46</sup>. Quizá por ello, porque es una película que juega a proyectarnos constantemente al plano de lo imaginario sobre una realidad que se reinterpreta sin cesar, este sea el único trabajo donde Godard romantiza el suburbio, le imprime ese «aspecto Queneau» de la existencia, ese lirismo que tan buenos frutos le dio en sus primeras obras.

### Un cine y un discurso desplazados: el lenguaje común

Como podemos apreciar, en su cine, y con más intensidad conforme avancen los años y la modernización haga mella en el espacio, París fue siempre una cadena de espacios desconectados y lugares cualesquiera, autopistas, aeropuertos, gasolineras, supermercados, apartamentos y cafés modernizados, moteles impersonales y demás espacios residuales que acogen las historias de sus personajes de poca monta, «extrañamente corrientes» como decía Deleuze, siempre a la fuga o aplastados por el peso de un mundo incontrolable: amas de casa descontentas, melancólicas jóvenes prostitutas, detectives venidos a menos, matones ridículos, buscavidas que las pierden, burgueses caníbales, estudiantes izquierdistas incomprendidos, intelectuales neuróticos, *outsiders* de todas las clases y colores políticos, incluido el gris. Por consiguiente, esta travesía por el espacio periférico es igualmente un desplazamiento hacia la periferia social y artística aunque,

<sup>44</sup> BAECQUE, *Godard. Biographie*, 252.

<sup>45</sup> ROUD, *Godard*, 47.

<sup>46</sup> Jefferson KLINE, «Bande(s) à part: Godard's Contraband Poetry», en *A Companion to Jean-Luc Godard* (Oxford: Blackwell, 2014), 171-187.



[12]



[13]

insistimos, en Godard el afuera siempre está en el interior del sistema, es su producto constante:

Soy una persona que hago cine fuera de lugar; en efecto, me intereso más bien por los marginados y me siento más cerca de las personas desplazadas, ya sea de árabes desplazados por los judíos o, al contrario, de judíos desplazados por los alemanes, de enfermos desplazados por los médicos, de locos desplazados...en fin, cosas así, es decir, que hago un cine desplazado.<sup>47</sup>

Los discursos de estos desplazados son escuchados todos con un mismo grado de interés, todo se iguala y se valora, palabra por palabra, idea por idea. El repertorio teórico del militante no está por encima de las disertaciones de la prostituta que filosofa en su quehacer cotidiano, que lleva a Rimbaud a un cuartelillo de policía, que lo emplea para darle sentido a su situación personal como ocurre en *Vivre sa vie*. Tampoco tienen los intelectuales más que decir, ni hacerlo más alto, que los actores o los inmigrantes sobre el estado de las cosas, porque no hay buenos y malos discursos, ni preguntas correctas y erróneas. De hecho, suele ocurrir que las palabras de unos (de aquellos quienes, a priori, no tienen derecho a hablar con legitimidad), ponen en cuestión la validez de las peroratas de los otros al tomarse al pie de la letra sus lecciones, contrastándolas literalmente con la realidad a la que se refieren. Y tanto más hay una nivelación de la palabra si tenemos en cuenta, por otro lado, que en una infinidad de ocasiones a ninguno de ellos les pertenece, pues por su boca salen citas extraídas de grandes maestros de la literatura y el pensamiento (Shakespeare, Montesquieu, Brecht, Brontë, Althusser, Bergson, etc.) que colisionan anárquicamente al lado de frases tomadas en préstamo del cine más hollywoodiense que haya dado la industria, o canciones populares, consignas políticas, eslóganes publicitarios e información radiofónica, hasta alcanzar un *collage* sonoro o un *détournement* del discurso. Y todo ello puede decirlo cualquiera y en la situación menos propicia porque no existe la autoridad de la cita: un niño juega a ser Wittgenstein en *Deux ou trois choses*. («Maman, qu'est-ce que le langage?»); un gamberro echa mano de Shakespeare para ligar en *Band à part* («To be or not to be contre votre poitrine, it is the question»), un agente del F.L.N lee pasajes de Mao en *Le petit soldat*, un *mod* inglés vocifera textos de Hitler en una tienda de revistas picantes en el Swinging London y así hasta un interminable etcétera. Comprendemos entonces que el uso de citas, de múltiples referentes culturales, de extractos de libros en sus películas no está pensado como broche final a unas bonitas imágenes, sino que se insertan naturalmente en la trama y llegan incluso a estructurar la obra. Godard apela a la tradición compartida con el espectador y trata de llevar su noción «cotidiana» de la cultura al cine pensado como lenguaje común

---

<sup>47</sup> GODARD, Jean-Luc Godard. *Pensar entre imágenes*, 132.

que recoja e iguale todos los discursos, que se erija como filosofía cotidiana.

Análogamente, desde sus primeros trabajos Godard ayuda a los sujetos que filma a producirse a sí mismos en pantalla, apoyándose en sus entrevistas donde se habla de todo (se hablará en una misma conversación sobre la píldora, la poesía, Bob Dylan, Vietnam...), jugando con la forma de enfocarlos y añadiendo sus propios comentarios a la imagen. Nos hace ver el acontecer del sujeto que va transformándose en el tiempo filmico en una suerte de documento teatralizado de la sociedad francesa. Pero la multiplicidad de voces, esencial en sus primeras películas, va dando paso a un único discurso aislado que comenta cuanto acontece en pantalla— «Me veo filmar y se me oye pensar» susurra en *Deux ou trois choses* con una voz aún subjetiva que más adelante acabará por recitar sesudos textos teóricos o vociferar agresivas proclamas políticas y divorciarse por completo de la realidad—<sup>48</sup>.

Estos elementos, a saber, la intención de hacer un cine corriente, la atención al imaginario, la irreverencia ante el lenguaje, la propensión a documentar la ciudad y la importancia de llenar el tiempo, van a mantenerse en adelante. Pero Godard deja atrás este tono naíf y se aventura a un estudio cada vez más sistemático de todo aquello que parece estar siendo trastocado. Es entonces cuando muchas de sus películas se equiparan a las de otras voces del panorama filosófico francés y lo van alejando del ambiente fascinado de la cinefilia. A partir de 1965 el tono se ha hecho cada vez más serio, explicativo, impulsivo y desapegado emocionalmente. El análisis sociológico comparte guión con la denuncia política contra el imperialismo norteamericano que hace estragos tanto en Vietnam (librando una guerra sangrienta) como en la propia Francia debido a la implantación del Plan Marshall, que acabó por imponer su *Pax americana*.

### ***Alphaville o el viaje al fin del tiempo***

A nadie se le escapa que este carácter irreverente hacia el lenguaje y el repertorio cultural junto a su fuerte sensibilidad crítica hacia la ciudad cambiante hasta dar forma a lo que bien podríamos llamar, con Peter Wollen, una «topografía de la sociedad del espectáculo», son elementos que Godard comparte con los miembros del movimiento situacionista y con la naciente sociología urbana francesa<sup>49</sup>. Con todo, hemos de reconocer primero que Godard no gozaba de buena reputación entre sus contemporáneos de la Internacional Situacionista. Aunque la aparición de *La Chinoise* (*La china*, 1967) representa el

---

<sup>48</sup> ESQUENAZI, *Godard et la société française des années 1960*, 200.

<sup>49</sup> Peter WOLLEN, *Paris Hollywood: Writings on film* (Londres: Verso, 2002), 77.

momento políticamente más caliente en la carrera de Godard como figura pública, los situacionistas no hubieron de esperar hasta entonces y unos años antes ya cargaban las tintas cada vez que aparecía una película suya<sup>50</sup>. En términos generales podemos afirmar que las censuras a la obra de Godard difundidas desde las filas del situacionismo parten de la oposición verdad/apariencia desplegada en sus distintas variantes— real/seudo, unión/separación, auténtico/espectacular, sueño/despertar, etc.—del que estos jóvenes se sirvieron para dar orden teórico al advenimiento del mundo posindustrial; de suerte tal que el contenido de crítica política que albergan las películas de Godard no sería para ellos más que una simulación, un caricatura de la realidad (tanto del poder como de sus resistencias) y por ende, caería siempre del lado negativo del par.

Dejando a un lado los variospintos desencuentros (sobre los que volveremos en el segundo bloque), se hace evidente que existe todo un campo teórico común entre la filmografía de Godard, especialmente aquella desarrollada entre 1965 y 1968, los escritos situacionistas y de los geógrafos críticos. Forzosamente ese espacio común pasa por una reflexión muy próxima sobre la colonización de todas las parcelas de la existencia en el mundo moderno y la irreversible alteración de la espacio-temporalidad y con ello de la subjetividad. Tanto es así que este diagnóstico, así como el tono general del irreverente discurso de estos *enfants terribles* sobre la mercantilización del tiempo y su transmutación en una acumulación de instantes idénticos, parecen tomar cuerpo en el siguiente film de Godard que analiza la mutación del paisaje urbano, *Alphaville, une étrange aventure de Lemmy Caution* realizado en 1965, poco antes de la aparición del manifiesto contra el espectáculo del pensador letrista. Esta película, además, nos permitirá observar cómo Godard da pronto un paso decisivo, muda su mirada: los personajes irán perdiendo su aliento vital y el gris aún lírico y poético de *Band à part*, *Les carabiniers* o *Vivre sa vie* dará paso al gris neutro de las máquinas, y de la sensación de ahogo (espacial, temporal y social).

*Alphaville* se presenta como la clásica distopía futurista que recoge las ansiedades de la población acerca de los riesgos

---

<sup>50</sup> Los textos más directos que le dirigieron fueron *Pour un jugement révolutionnaire de l'art* a cargo de Debord que vio la luz en 1961, *De la misère en milieu étudiant* firmado por Mustapha Khayati en 1966 y *Le rôle de Godard* publicado anónimamente en marzo de ese mismo año en la revista del movimiento. En su biografía sobre el autor, Antoine de Baecque describe con rigor los hechos y actores implicados en esta polémica: BAECQUE, *Godard. Biographie*, 375-381 y 418-428. Igualmente son útiles para el caso algunas páginas de Fabien DANESI, *Le Cinéma de Guy Debord* (París: Paris Expérimental, 2013), 90-93. Y Julio PÉREZ, ed., *Los años que conmovieron al cinema. Las rupturas del 68* (Valencia: Filmoteca de la Generalitat, 1988), 357-358.

de un hipotético progreso tecnológico descontrolado. Como suele ocurrir en Godard, la premisa de la ciencia ficción no sigue los cauces convencionales y, en realidad, se trata solo de una excusa para hablar del tiempo presente y del afecto<sup>51</sup>. El propio cineasta mantuvo siempre que había querido reflexionar sobre el presente y no fantasear sobre el futuro. Godard se muestra en consecuencia, mucho más preocupado por documentar una mutación de la *subjetividad* que ya se estaba produciendo en la sociedad francesa de posguerra, que por imaginar objetos imposibles o inventos diabólicos en otros mundos lejanos<sup>52</sup>. Con el tono misterioso de un *film noir* y la puesta en escena de una película americana de serie B, *Alphaville* describe la vida en una ciudad fría, hipertecnificada y compuesta por un inmenso conjunto de bloques de pisos y edificios de Estilo Internacional [14]. En ellos se recluyen los habitantes de la ciudad, cuya existencia está enteramente sometida a los dictados de un superordenador (Alpha 60) que gobierna cada uno de sus gestos, palabras y pensamientos. Un periodista venido de otra galaxia Ivan Johnson (Eddie Constantine), se pregunta sobre la posibilidad de vivir sin recuerdos ni emociones, como lo hacen los residentes de esta ciudad, a quienes les ha sido borrado de sus mentes todo rastro de pasado o proyección de futuro<sup>53</sup>. «Las cosas más extrañas son normales en esta maldita ciudad», murmura Johnson, y toda su aventura en ella será una colección de sobresaltos, de idas y venidas tratando de comprender esa normalidad y, sin embargo, aceptando que acaso existe la probabilidad de que «uno no entiende nada y una noche, uno acaba muriendo».



Nada de esto es posible para los habitantes de Alphaville. El amor, la duda, el dolor, el miedo a lo impredecible, las afirmaciones contradictorias o las preguntas insidiosas están tajantemente prohibidos en este infierno de apatía, hormigón y cientifismo totalitario [15]. Desprovistos de toda consciencia sobre la realidad, estos seres están numerados [16] como los condenados de *The Trial* (*El Proceso*, 1962), de Orson Welles, y programados para repetir las lecciones dictaminadas por la máquina Alpha 60, obedeciendo sumisamente las inequívocas señales que pueblan sus avenidas. Algunas de ellas son simples círculos, números o flechas parpadeantes que fijan el rumbo que hay que tomar, tan pobres y fáciles de leer como de acatar es su mensaje. Otras, algo más complejas, rezan las fórmulas y los

[14]



[15] [16]

<sup>51</sup> Así lo apuntan FAROCKI y SILVERMAN, *A propósito de Godard* (Buenos Aires: Caja Negra, 2016), 103.

<sup>52</sup> Véase BAECQUE, *Godard. Biographie*, 280.

<sup>53</sup> Con su particular tono, a medio camino entre la ironía y la seriedad extrema, Warhol comentaba algo similar: «Durante los 60, creo, la gente olvidó lo que se suponía debían ser las emociones. Y no creo que jamás lo hayan recordado. Pienso que una vez que consideras las emociones desde cierto punto de vista, jamás puedes volver a considerarlas como reales. Eso es más o menos lo que me sucedió a mí». En WARHOL, *Mi filosofía de A a B y de B a A*, 34.



[17] [18] [19]



[20]

decálogos lógicos por los que se rige la vida: « $E=mc^2$ », « $E=hf$ » [17], «Alphaville. Silencio. Lógica. Seguridad. Prudencia» [18]. Todas ellas son pruebas de la división aplastante a la que está reducido cada elemento, cada habitante, cada coordenada en esta galaxia de cifras: zona norte/zona sur, luz eléctrica/oscuridad, seductoras de clase 1, 2 o 3, etc. Aquellos residentes que dan muestra de una cierta disidencia son enviados a un *H.L.M. (Hôpital de Longue Maladie)*, una torre funcionalista donde recibían una cura mediante tratamientos mecánicos y propagandísticos [19].

En todos los hoteles de Alphaville hay una especie de Biblia, que es en realidad, un diccionario de las palabras autorizadas que pueden pronunciar sus habitantes. Éstos no lo consultan únicamente para ajustarse al léxico permitido, sino que además creen en él o al menos se comportan como tal, y guardan religiosa obediencia al único mensaje que contiene: sumisión. El diccionario de Alphaville es la quintaesencia de eso que Deleuze llamaba «información» o «comunicación», decíamos, un ejercicio de control que efectúa el poder por el cual el lenguaje sirve exclusivamente para la transmisión de órdenes (*mots d'ordre*)<sup>54</sup>. El poder habla de sí, o como sentenciaban los situacionistas: el discurso del poder se instala en el corazón de toda comunicación: «se convierte en la mediación necesaria entre sí y sí mismo»<sup>55</sup>. Y Godard es tajante al respecto: la comunicación es sencillamente «aquello que se mueve cuando nada se mueve», es decir, un circuito cerrado<sup>56</sup>. Así, casi todos los días desaparecen algunas palabras de esta Biblia, normalmente aquellas que dotadas de cierta carga poética y no siendo lo suficientemente claras, sirven para describir paisajes, percepciones o estados afectivos. Natasha, la hija del profesor Von Braun, el científico más poderoso de la ciudad, lamenta que en los últimos meses palabras que apreciaba (*petirrojo, lloroso, luz otoñal o ternura*) han sido borradas con el riesgo de desaparecer para siempre. En Alphaville, ese lugar donde no existe el tiempo «pues todo está en presente», gobierna la *langue* frente a la *parole*, el lenguaje como sistema abstracto, frente al aquí y ahora de su experiencia [20]. Cualquier brote de deseo ha sido extirpado y en su lugar estos seres adormecidos viven de la electricidad como fuente de energía. Cualquier indicio de que exista una motivación (con toda la carga semiótica que arrastra el término) entre un acto o una afirmación y un sentimiento, esto es, una *verdad* que los una, es razón suficiente para que las autoridades de la ciudad (con la policía o *Ministerio de la*

<sup>54</sup> DELEUZE, «Qu'est-ce que l'acte de création?». Y también: «El lenguaje no es la vida, el lenguaje da órdenes a la vida; la vida no habla, la vida escucha y espera». DELEUZE y GUATTARI, *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, 82.

<sup>55</sup> Mustapha KHAYATI, «Las palabras cautivas (Prefacio a un diccionario situacionista)», en *Discurso sobre la vida posible. Textos situacionistas sobre la vida cotidiana*, ed. César De Vicente (Navarra: IRU, 1999), 93.

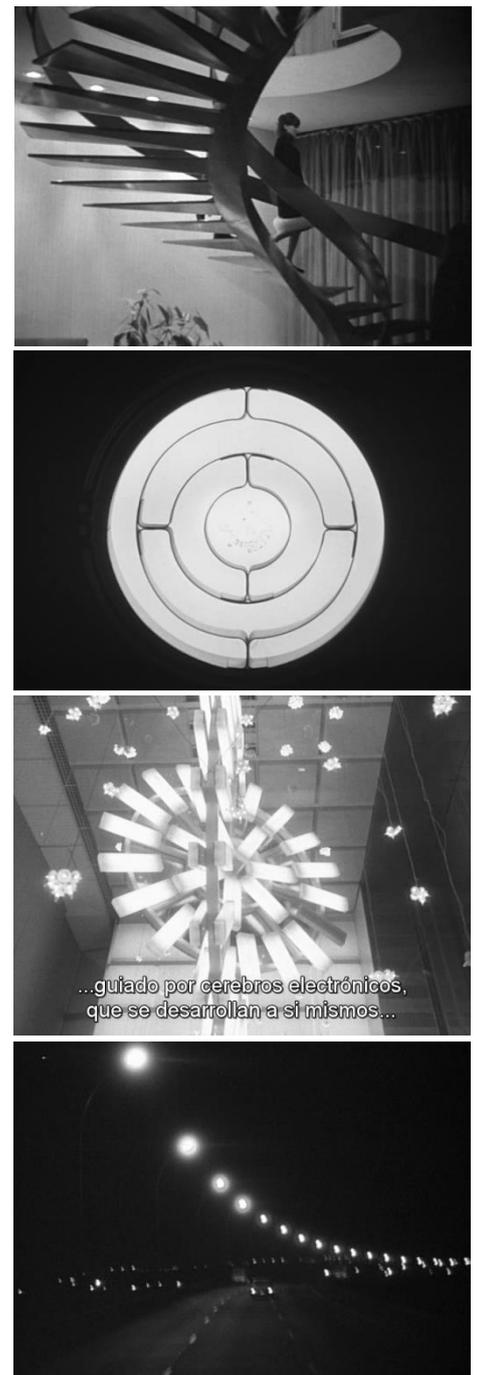
<sup>56</sup> Jean-Luc GODARD, «Faire les films possibles là où on est», en *Godard par Godard. Des années Mao aux années 80* (París: Falmmarion, 2007), 151.

*disuasión* a la cabeza) den la voz de alarma y puedan incluso sentenciar condena de muerte para estos sujetos *desviados*<sup>57</sup>.

### El tiempo y el círculo

Conque, en Alphaville, todo transita, todo circula. De hecho, la ciudad es una inmensa circunferencia limitada en su contorno por un *boulevard périphérique*. Sin duda alguna, se trata de esa gran circunvalación que rodeaba el nuevo París del *Plan Director de la Región de París*, aquel programa de *grand travaux*, de reformas y ampliaciones que ideó Paul Delouvrier (el Haussmann de De Gaulle) en 1963 y que llenó la periferia de la capital francesa de suburbios y urbanizaciones dignas del peor de los coletazos del Movimiento Moderno y pensadas para acoger a clases trabajadoras e inmigrantes. Desde las escaleras del «Instituto de Semántica General», los luminosos de los edificios, o la propia estructura de la ciudad, que no es más que una trasposición a escala urbana de las formas de la máquina Alpha 60, todo es circular en esta urbe de tecnócratas [21]. Lo son hasta las frases de rigor que repiten infinitamente estos habitantes o los gestos prefabricados de Natasha, que en ocasiones da vueltas sobre sí misma por los indiferentes *halls* de estos edificios *modern style*<sup>58</sup>. La cámara hace lo propio en distintos *travellings* para acentuar la sensación de encontrarnos atrapados en un circuito cerrado, panóptico, donde todos los elementos remiten a ellos mismos sin solución de continuidad.

Además de ello, todo es transparente porque es de vidrio (ese «enemigo número uno del misterio», como recordaba Benjamin) y, sin embargo, la visión es una vana ilusión pues nadie logra nunca comprender nada. El ojo y la conciencia también han sido separados en este reino de la lógica. Esta fetichización del espacio es un ejemplo de lo que Lefebvre denominaba *representación del espacio*, un tipo de abstracción que reduce lo vivido y lo percibido a lo concebido por una serie de planificadores y científicos llevados por una fervorosa pasión por los espacios en blanco<sup>59</sup>. No hay fronteras entre los espacios como tampoco encontraremos lugares de intimidad, pues ambos



[21]

<sup>57</sup> Godard sitúa la acción en París, capital de un país del «Occidente capitalista» pero nos previene a través de guiños y chistes visuales que bien podríamos encontrarnos más allá del telón de acero donde a pesar de la tan pregonada revolución, la situación a la altura de los sesenta era parecida. No nos sorprende entonces que Lemmy sea periodista del rotativo *Figaro-Pravda* y nos advierta que las autoridades de unos y otros gobiernos «someten a su gente por medio del poder del adoctrinamiento o del de las finanzas» con igual éxito.

<sup>58</sup> Sobre el círculo en Alphaville hemos usado Chris DARKE, *Alphaville* (Londres: Tauris, 2005), 59-63.

<sup>59</sup> LEFEBVRE, *La producción del espacio*, 97.



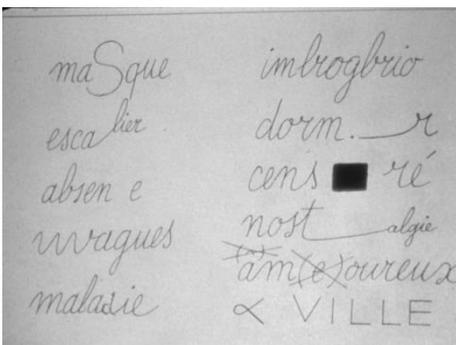
[22] [23]

no son más que barreras a la circulación<sup>60</sup>. Por otro lado, debemos decir que dos años después de *Alphaville*, en 1967 Jacques Tati firmó su hilarante *Playtime*, en la que el torpe Monsieur Hulot tropieza con las superficies ultramodernas de un París vaciado en vidrio, transparente, decididamente hostil al cuerpo humano y donde cada elemento es fácilmente intercambiable por otro (la pared por la puerta, el mobiliario por las máquinas, etc.) [22]. Como Monsieur Hulot, tampoco Eddie encaja en este entorno, aunque la respuesta del primero es, más bien, el movimiento (tremendamente corporal) del *gag* del payaso, personaje a la altura de los sesenta ya muy anacrónico pero que resiste a la violencia del mundo de la lógica con su juego incesante. Eddie, por su parte, preferirá la memoria, la poesía y el amor para combatir la abstracción, y ello porque su aventura no solo tiene que ver con revertir el aplastamiento de la experiencia corporal del espacio que ella implica (y a la que este detective contrapone sus enérgicos y desobedientes ademanes [23]), sino también porque su hazaña concierne sobre todo a hacer frente a la paulatina muerte de la vivencia del tiempo, del lenguaje y de las relaciones con los demás que se deriva de esta imposición de un mundo como espacio en blanco y sin trazas, pero férreamente ordenado.

Sea cual fuere la respuesta, en ambos casos todo circula y todo es abstracto. Y es así porque, como se alarmaba Jameson, el despotismo de este universo racionalista y de libre circulación (también de signos y órdenes, claro está) no radica en su falta de humanismo sino en que la meta de todo es siempre la sujeción al mercado:

Creo que la justificación más profunda para el uso del modelo o de la metáfora lingüísticos debe buscarse por otro lado, independientemente de las alegaciones opuestas a favor de la validez científica o del progreso tecnológico. Radica en el carácter concreto de la vida social de los llamados países avanzados actuales, que ofrecen el espectáculo de un mundo del que se ha eliminado la naturaleza, un mundo saturado de mensajes e información, cuyo intrincado sistema de mercancías puede considerarse como el auténtico prototipo de un sistema de signos. En consecuencia, existe una profunda consonancia entre la lingüística como método y esa pesadilla sistematizada y descarnada que es nuestra cultura actual.<sup>61</sup>

Godard traza esa correlación entre la lingüística y la pesadilla pero también propone desvíos para volver a llenar el signo. Con la ayuda de las imágenes y de los dibujos, Godard intentará romper el sentido de las palabras y abrirlas a otros [24]. Tratará de romper ese circuito de órdenes que es un mensaje y hará lo propio con los juegos de luces, porque la luz



[24]

<sup>60</sup> Sobre la «tecnología del vidrio» como garante de un espacio en blanco, descorporeizado, asexuado y listo para la circulación hemos utilizado: CORTÉS, *Deseos, cuerpos y ciudades*, 13-34.

<sup>61</sup> JAMESON, *La cárcel del lenguaje. Perspectiva crítica del estructuralismo y del formalismo ruso*, 12-13.

también se ha hecho abstracta en este lugar. En esta pesadilla de órdenes e información que es Alphaville, no solo no existe la «luz natural», sino que, además, todas las luces eléctricas se ven en su reflejo infinito en las cristaleras de los bloques y las ventanillas de los coches y rara vez de modo directo [25]. La gradación lumínica ha sido reducida a una oposición tajante entre un brillo cegador (el de los neones y televisores) y la oscuridad total<sup>62</sup>. A todo este espectáculo asiste perplejo Ivan Johnson, es decir, Eddie Constantine en todo momento haciendo de *Lemmy Caution*, ese detective de serie negra americana que triunfaba en Francia por aquellos años. Como todo buen detective, Lemmy no se resiste y se enamora de la chica. Ella es la propia Natasha que ha recibido órdenes de permanecer al servicio de este periodista-agente secreto durante su estancia. Él queda prendado de su rostro enigmático, su sonrisa de vampiro e incluso, queda seducido por su nombre:

Lemmy— Natasha es un nombre del pasado.

Natasha — Sí, pero usted sabe, en la vida solo existe el presente.

Nadie ha vivido en el pasado y nadie vivirá en el futuro.

Más adelante advertimos que las palabras de Natasha no son tuyas sino que se tratan de una recitación de las enseñanzas del curso «Programación y Memoria» que recibe en el «Instituto de Semántica General». Allí, proveniente de la voz cavernosa de la máquina, oímos el resto:

El presente es la forma de toda vida. [...] El tiempo es como un círculo que gira sin fin. El arco que desciende es el pasado. El que asciende es el futuro. Todo ha sido dicho a menos que las palabras cambien de significado y el significado de palabras. [26]

Lemmy asegura no haber comprendido nada de estas palabras pero gracias a sus ademanes y a su semblante torcido, sabemos que, aunque lo irritan, constituyen la primera pista para empezar a entender por qué los habitantes de Alphaville tienen ese aire de tristeza que lo atrae tanto como lo inquieta en los ojos de Natasha. Los *non-vivant* de esta galaxia, por usar un apelativo de Debord a los pobladores de la sociedad del espectáculo, no conocen las emociones, no saben qué es el amor, porque no conocen el tiempo. Si el tiempo se ha transmutado en un presente perpetuo, en una acumulación de instantes equivalentes sobre los que es imposible practicar una diferencia, si no existe ni un mínimo de contingencia ni tampoco la posibilidad de ligar un fragmento de vida a una expresión lingüística —las palabras en Alphaville no están para eso, sino exclusivamente para comunicar informaciones exactas—; si no

<sup>62</sup> Con el objeto de enfatizar el agresivo contraste lumínico y sumergirnos en un ambiente dominado por una tecnología totalitaria, el director se sirvió de los experimentos visuales con la serialidad, las estructuras modulares o los flashes que los artistas ópticos y cinéticos estaban desarrollando en ese momento. Véase Nicole BRENEZ, «L'art de l'anticipation, Alphaville et le Grav» en Brenez, ed., *Jean-Luc Godard: Documents* (París: Centre Pompidou, 2006), 57-60.



[25]



[26]



[26]

hay recuerdo porque ningún trozo de tiempo puede ser sacado de ese círculo que gira sin fin, entonces, cualquier afecto se antoja un imposible [27]. Sin tiempo, no puede haber presencia. Anulado el tiempo, la memoria y la imaginación (esas dos facultades con las que pensar otros mundos posibles) quedan negadas<sup>63</sup>. Este «tiempo científico que no dura» como decía Bergson, que no es un tiempo real, no puede decirnos nada sobre la vida interior.

*Memento vivere o de cómo escapar de Alphaville con un poemario y un mechero*

Pero Godard no se va a limitar a detectar la alienación sino que nos ofrece el modo de movernos y escapar, el camino para que hierva la vida: hay por tanto, una forma de salir de Alphaville. Poco después de su llegada, Lemmy visita a un antiguo agente secreto de los Países Exteriores, Henri Dickson, que llegado años atrás y habiendo quedado atrapado en la ciudad, pasa sus días entre alcohol y seductoras en un viejo hotel, el *Estrella Roja*, situado en uno de los barrios prohibidos. En el cuartucho de su amigo, escondido bajo la almohada Lemmy descubre un libro de poesía de Paul Éluard llamado *Capital del dolor* donde se incluye el conocidísimo poema «Libertad», y no duda en guardarlo. Esta no es la única sorpresa que hallará antes de dejar el hotel. Aunque de forma algo críptica, minutos antes de morir, Dickson le entrega la clave para deshacer el entuerto de Alphaville [27]. La máquina tiene un talón de Aquiles: se autodestruye. Se trataría solo de indagar en sus fisuras, de hacer cambiar las palabras de sentido y el sentido de palabras para que ella misma se bloquee. Al final de su misión, conseguirá que la máquina que suele aparecer en la forma de una pantalla de televisión, acepte la mayor de sus contradicciones: «El presente es terrorífico porque es irreversible y porque es de hierro. El tiempo es la sustancia de la que estoy hecho. El tiempo es un río que me arrastra pero yo soy el tiempo. Es un tigre, que me desgarrar, pero yo soy el tigre»<sup>64</sup>. Veamos cuáles son las estrategias con las que este detective malhumorado de aire *demodé*, logra hacer tambalear todo el funcionamiento de la urbe. Y puede que ya lo hayamos dicho todo, porque Lemmy, como Godard, solo trabaja con las cosas



[27]

<sup>63</sup> Sobre la imaginación y su relación con la memoria como actividades generadoras de tiempo y de vivencia véase Gabriel CABELLO PADIAL, *La vida sin nombre: la lógica del espectáculo según David Lynch*. (Madrid: Biblioteca Nueva, 2005), 31-47.

<sup>64</sup> No parece gratuito que sea un televisor el aparato por el que se expresa esta diabólica máquina. Stanley Cavell señaló las implicaciones políticas derivadas del hecho de que la televisión es un medio cuyo único tiempo parece ser el presente o peor aún, se trata de una herramienta para monitorizar la realidad exterior en eso que ahora se conoce como «tiempo real». Véase Stanley CAVELL, «The Fact of Television», *Daedalus* 111, n.º 4 (1982): 75-96.

que tiene a mano, dotándolas de otro sentido, desviándolas y haciéndolas resistir.

No esperemos entonces, *gadgets* fantásticos o armas formidables en esta aventura. La mayor parte de las veces su sola presencia en esta galaxia ya es perturbadora de por sí, como decimos, él sí tiene sentimientos y recuerdos y se muestra reacio a respetar las normas. Por su rostro agostado han pasado los años. Su cara, sus gestos, nos dicen que es un disidente del tiempo. Pero además, Lemmy atesora varios objetos verdaderamente extraños a los abúlicos ciudadanos de Alphaville: un revólver en el bolsillo de su gabardina un poemario en el otro, y un mechero entre sus manos. Con la llama de éste último enciende el cigarrillo de Natasha en su primer encuentro:

—Natasha: ¿Tiene fuego?

—Lemmy: Sí, he viajado 9.000 kilómetros para dárselo. [28]

Se hace evidente que este viaje, el de un detective cosmonauta, es un viaje en el tiempo, y por ello cada vez que Lemmy prende su mechero, aviva la memoria de los habitantes de Alphaville de una época pasada en la que aún conocían el fuego y la luz [29]. Este Prometeo moderno tampoco está dispuesto a dar vueltas y vueltas por este infierno de un solo anillo (siempre en coche pues sus habitantes rara vez caminan), cruzando sus avenidas sin nombre que no conducen más que de una punta a otra de la circunferencia. En su lugar, Lemmy prefiere hacer como Ferdinand Bardamu, el protagonista de la novela de Céline y emprender un «viaje hasta el final de la noche». O, lo que es lo mismo, Lemmy asegura a Natascha que hay que tomar la tangente: «tomamos la tangente al círculo de los barrios del centro mientras la radio daba su programa de circulación» (*Nous prîmes la tangente au cercle de quartiers du centre pendant que la radio débitait son programme de circulation*). Pero fijémonos bien en que la línea recta se convierte, en este film, no solo en un marcador con el que producir una crítica a la ciudad circular, sino, sobre todo, en un mecanismo para volver a hablar del deseo y del tiempo, como por otro lado lo es la llama de su encendedor<sup>65</sup>. Tal y como han anotado Farocki y Silverman, en Alphaville «aquellos que habitan el tiempo, por otra parte, son caracterizados como si fueran hacia adelante» de tal modo que la recta «significa la



[28]



[29]

---

<sup>65</sup> Hemos optado por el término «marcador» en lugar de «metáfora» no por capricho sino porque consideramos, que en la dirección trazada por Deleuze y continuada por Rancière, el cine de Godard no opera a partir de metáforas o desplazamientos de sentido, sino precisamente como una manera de hacer ver el sentido oscuro que encierran las imágenes. La imagen de Godard, sería más bien un «revelado» o un índice en mayor medida que una semejanza. Esta resistencia a la metáfora se agudizará por la vía dialéctica en el cine político y fuertemente analítico de Godard, enriqueciéndose con su uso de la pedagogía brechtiana y de la comparación de dos realidades. Véase Deleuze, *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*, 36. Y RANCIÈRE, *La fábula cinematográfica*, 167-181.



[30]



[31]

precipitada carrera del deseo hacia su objeto»<sup>66</sup>. Comprendemos entonces que la tangente que ha de cortar el tiempo circular es la misma que va de Lemmy a Natasha, y no es otra línea que aquella que dibuja el *amour fou* entre dos polos [30]. Recorrerla es hacer un viaje liberador a lo inconsciente, hacia todo aquello que está prohibido en la ciudad. Godard llama a este viaje amor, pero otro de sus nombres es consciencia: «Yo iba hacia ti, yo me movía perpetuamente hacia la luz...», se dicen Lemmy y Natasha, cuando ella empieza a sentir una necesidad cada vez más fuerte de abandonar Alphaville. Este amor, como soñaba Breton, es un arma para liberarnos:

Ya vendrá el día en que nos daremos cuenta de que en el corazón de estos tiempos tecnológicos que corrompen nuestras ciudades, y a pesar del gasto cotidiano de la vida que nos muerde la carne como ácido, el principio básico de esa violenta liberación que se extiende buscando alcanzar una vida mejor es el AMOR.<sup>67</sup>

Por ello, cada vez que tenemos la sensación de que los protagonistas están cerca de revertir la situación y alcanzar la victoria contra la máquina, (que es lo mismo que decir: en cada encuentro de Lemmy con Natasha), Godard carga las imágenes de una intensa potencia poética [31]. Trata con ello y a partir del empleo del contraste lumínico y la música, de que emerja en la pantalla ese amor, ahora sí, como *tiempo vivido*. El amor en Godard jamás está representado por la imagen, bien acabada, de un beso final que venga a inmortalizar el afecto en este instante eterno —esto sería, por otro lado, algo demasiado hollywoodiense para alguien como él—. El amor en Godard siempre es un movimiento, un proceso, una búsqueda o una vivencia del tiempo. Godard filma el enamoramiento o el desamoramiento como un devenir que se produce a todo lo largo de la película y, que difícilmente, puede ser retenido en una sola imagen captable de un único vistazo. Alain Badiou ha señalado que este acercamiento al amor como tiempo puro era nuevamente una revuelta contra el intercambio: «El cine nos mostraría que entre las personas, entre los grupos, entre los objetos mismos, puede haber relaciones que no se reducen a las relaciones de comunicación. Mostrar una relación como presente puro, como acto, y no como circulación de una cosa que va de un punto a otro [...] fijar la atención no en el amor como comunicación-intercambio entre personas sino como intensidad pura»<sup>68</sup>. Este momento puro, este instante efímero que nos hace sentir el presente, el tiempo en toda su potencia, es el absoluto contrario al eterno presente intemporal de la máquina. «Sí, el cine es el arte del presente. Pero lo interesante del presente es que anuncia el futuro y sigue al pasado», sostenía Godard<sup>69</sup>. Según el

<sup>66</sup> FAROCKI y SILVERMAN, *A propósito de Godard*, 106 y 110.

<sup>67</sup> Palabras de André Breton tomadas Hal FOSTER, *La Belleza Compulsiva* (Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2008), 52.

<sup>68</sup> BADIOU, *El cine como acontecimiento*, 48-49.

<sup>69</sup> GODARD, *Jean-Luc Godard. Pensar entre imágenes*, 40. Por su parte comenta Kristeva: «El tiempo es el tiempo del instante, pero también de lo

credo del autor, y en *Alphaville* es palpable, no se trata de recuperar una eternidad perdida ni de contentarse con el no-tiempo de la abstracción, sino de señalar la transitoriedad e irreductibilidad de cada momento, así como de producir instantes de individuación<sup>70</sup>. Y para ello ha de describir el espacio. Como supo ver Ropars-Wuilleumier,

en Godard, el espacio [...] cada vez más constituye la imagen de una parcela del tiempo, de un *fragmento de la vida*, que contiene una totalidad inagotable, cuyos menores estremecimientos deben recogerse y agruparse. [...] Su obra se realiza de la forma más plena a través de una profunda atención hacia el instante, efímero, inenunciable, sus exigencias personales le llevan a transformar este instante en un absoluto formulado.<sup>71</sup>

*Buscar otro diccionario: «que la poésie soit d'abord résistance»*

Un mechero para conocer la luz, una línea que corta la ciudad y nos empuja hacia nuestro objeto amado y un amor para llenar los instantes con lo que están hechos: el tiempo. Ya solo queda darle la vuelta a las palabras y podremos despertar. ¿Y no sería este, repetimos, el milagro del Surrealismo? Para ellos, la verdadera vida del sujeto emergerá del encuentro de dos cadenas causales, el yo en contacto con el mundo en un momento concreto de la experiencia, del que nace una chispa o imagen: lo maravilloso. Por lo que, lejos de buscar en ninguna realidad utópica o metafísica futura, el materialista histórico como el surrealista, trabajará con aquello que tiene a mano, con los objetos y el lenguaje, con todo lo que le rodea, poetizándolo. Pues lo propio de la poesía es, al menos en la visión surrealista y godardiana de la misma, una forma de acceso a lo subjetivo y por tanto a un tiempo de la psique y de la memoria. Como argumenta la autora, «es el criterio del tiempo lo que permite definir una frontera clara entre poesía y novela» en el trabajo de Godard<sup>72</sup>. Bueno, por eso y porque, «poesía es igual a verdad», decía el suizo. Y ante todo que la poesía sea resistencia<sup>73</sup>.

Quedan las palabras, decimos. El más intenso de estos encuentros poéticos se produce en una habitación de hotel [32], casi al final de la película, cuando nuestro protagonista presiente que debe largarse de allí lo antes posible o su vida correrá peligro, pero no sin antes rescatar a la chica que, por alguna razón, no quiere apartarse de su lado. Lemmy sabe que

---

indeterminado, de lo indecible». Guy SCARPETTA y Julia KRISTEVA, «Godard et les femmes (1960-1983)».

<sup>70</sup> ISHAGHPOUR, «J.-L.G., Cineasta de la vida moderna. Lo poético en lo histórico», 286.

<sup>71</sup> Marie-Claire ROPARS-WUILLEUMIER, *Ensayos de lectura cinematográfica* (Madrid: Editorial Fundamentos, 1971), 110. [La cursiva es nuestra].

<sup>72</sup> *Ibidem*, 120.

<sup>73</sup> «Que la poésie soit d'abord résistance» es un verso de un poema de Godard incluido en el tercer capítulo de *Histoire(s) du cinéma*.



Hay palabras que no comprendo.



Me recuerda a algo.

[32] [33] [34] [35]

Natasha no pertenece a ese mundo ni al tiempo que lo domina, pues en pocos días ha dado varias muestras de sensibilidad y asegura recordar ciertas cosas. Aunque sea de un modo vago, Natasha advierte que las palabras Nueva York y Broadway le dicen algo, quizá sobre ella misma, quizá sobre un lugar en el que alguna vez estuvo. Aún no lo sabe con seguridad pero al balbucearlas empieza a sentir, al principio miedo y después extrañeza. Lemmy no está dispuesto a perderla y, además, comienza a sospechar que el lenguaje es el sostén más fuerte sobre el que se apoya el control de la población en esa ciudad de pesadilla. Así que decide entregarle el poemario de Éluard que se convierte en un diccionario nuevo con el que ella podrá volver sobre todas esas palabras que en realidad rezumban en su memoria [33]. Natasha repite dubitativamente ciertas palabras y en esa repetición de claros tintes psicoanalíticos asistimos al emerger de su inconsciente [34] [35]. Su lectura entrecortada servirá también para deshacer la sintaxis de aquellos otros términos que aún no están censurados pero cuyo significado, constreñido a lo meramente informativo, pide a gritos ser liberado.

El gesto de aplicar el principio disociativo del *collage* en el interior mismo de la palabra se encuentra, como muy bien señaló Sontag, en la mejor tradición del surrealismo<sup>74</sup>. Se trata de romper las palabras y abrirlas a la ambigüedad, al azar, a la duda, a lo inconsciente, a la contingencia y la aleatoriedad, hacerlas *ver* y dejar que sean oídas en su extrañeza, hacerlas tropezar con las cosas y con las imágenes. Usarlas. En su defensa de este principio surrealista en los años sesenta, en plena ola semiótica y estructuralista, y ya sea por la vía de la fenomenología o por cualquier otra, Godard no hace más que acercarse al situacionismo. Sus películas también eran un intento por crear «situaciones», «vivencias» que destaquen sobre la grisura. Y también ellos iban detrás de ese diccionario distinto:

Nuestro diccionario será una especie de clave con la que podrán descifrarse las informaciones, y desgarrar el velo ideológico que encubre la realidad. [...] Se trata de alguna forma de un diccionario bilingüe, porque cada palabra posee un sentido «ideológico» del poder y un sentido real, [...] nuestro diccionario será una contribución a la elaboración de la nueva teoría revolucionaria, en la que el problema es saber cómo pasar del lenguaje a la vida.<sup>75</sup>

O como anotaba Glauber Rocha sobre la poesía en esta cinta:

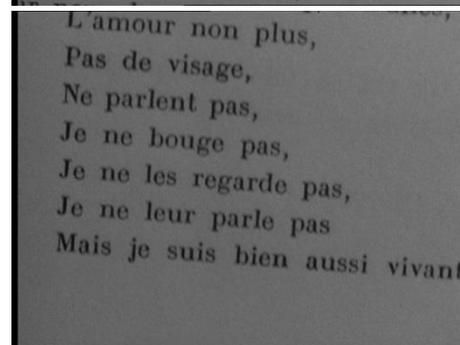
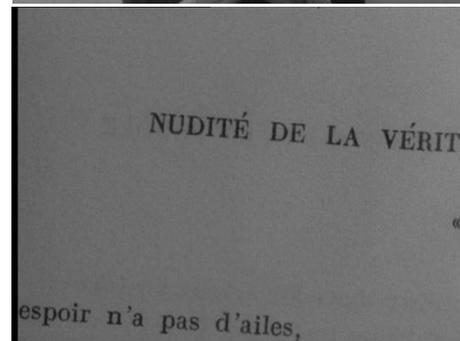
El cerebro ha olvidado esto: hace falta la poesía, y para que haya poesía, se necesita del inconsciente. Las dictaduras viven de una superconciencia, que depende de la no-consciencia de sus

<sup>74</sup> SONTAG, *Contra la interpretación*, 348.

<sup>75</sup> KHAYATI, «Las palabras cautivas (Prefacio a un diccionario situacionista)», 103.

dominados. El dominado solo reacciona cuando duda, la duda es la fuente de la conciencia.<sup>76</sup>

¡Cómo no iba a estar la duda prohibida en Alphaville! Natascha echa de menos poder usar aquellas palabras que le dicen algo sobre su vida, le permiten expresar los incipientes sentimientos que tiene hacia su realidad circundante y hacia ella misma, emociones que hundan sus raíces en la memoria. Así pues, volvamos a la habitación de hotel de Alphaville. Habíamos dejado a Natasha con la palabra en la boca. Cuando recibe de manos de Lemmy la obra de Éluard, Natasha recita en voz alta y la cámara nos muestra la página del libro con el poema *Nudité de la vérité* [36]. La pantalla se convierte así en un texto que el espectador debe leer y las frases y palabras del libro adquieren la naturaleza de objetos que pueblan la estancia integrados con el resto de cosas. La estrategia por la cual las palabras toman figura, se hacen realidades sólidas, convertidas en arma arrojada que perturba la distribución reglada del lenguaje es, a todas luces, un ejemplo de lo que él llamaba un acto tanto poético como político de resistencia<sup>77</sup>. Rancière percibe la aparición de lo político precisamente cuando el juego ordinario que arrastra continuamente las palabras hacia las cosas y viceversa, es perturbado dando paso a un escenario en el que las palabras se hacen figura (*prennet figure*) y devienen realidades sociales sólidas y visibles<sup>78</sup>. Esto es justo lo que aquí ocurre. Como decíamos, para Godard se trataría entonces, de encontrar un modo poético que haga tartamudear el lenguaje, lo haga dudar y se pregunte por la posibilidad de hablar sin dar órdenes, dar voz a los que permanecían callados y sobre todo, de abrir las palabras al espesor temporal humanizando el lenguaje<sup>79</sup>. Godard se propuso utilizar la poesía o la poética del cine para devolver a la vida (a la vida colectiva), aquellas cosas que estaban agonizando. Primará entonces encontrar un diccionario que sea lo más sencillo y menos opaco posible y que sepa lidiar con la



[36]

<sup>76</sup> Glauber ROCHA, *Le siècle du cinéma*, (Rio de Janeiro: Alhambra, 1983), 300.

<sup>77</sup> En una entrevista, Godard desvela su necesidad política de la poesía:

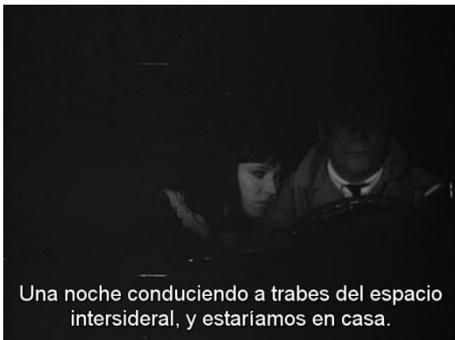
«Albera. — ¿Hace un momento parecías excluir la posibilidad de que uno pueda resistir con sus propios medios?

Godard. —No. Éluard lo hizo. Aragon lo hizo y eso me marcó mucho. Me habían enseñado poesía con José María Heredia y Hugo, y esos resistentes que resistían con el lenguaje fueron un enorme descubrimiento».

Godard en DIDI-HUBERMAN, *Pasados citados por Jean-Luc Godard*, 127-128.

<sup>78</sup> Jacques RANCIÈRE, «El teatro de las imágenes», en *La política de las imágenes: Alfredo Jaar*, ed. Georges DIDI-HUBERMAN (Santiago de Chile: Metales pesados, 2008), 69-91.

<sup>79</sup> O lo que es lo mismo: haciendo que un tipo de parpadeo de la imagen y balbuceo de la lengua consiga, como tanto apreciaba Deleuze en la obra del suizo, que la lengua propia sea habitada como un extranjero y por tanto permita trazar esas líneas de fuga. Véase: Gilles DELEUZE y Félix GUATTARI, *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, DELEUZE, *Conversaciones 1972-1990*, 31-40. Y también hay una referencia en Gilles DELEUZE y Félix GUATTARI, *Kafka. Por una literatura menor* (México: Ediciones Era, 1975), 39.



Una noche conduciendo a traves del espacio intersideral, y estaríamos en casa.

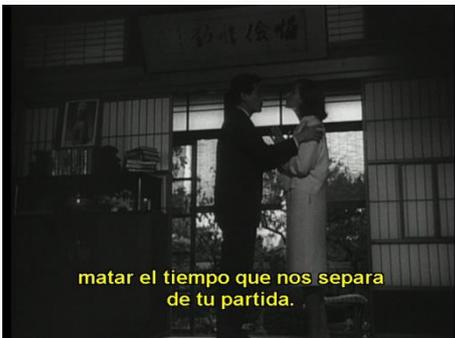


...cuando Natasha y yo salimos de Alphaville por el bulevar periférico.

[37]



Empiezo a olvidarte.



matar el tiempo que nos separa de tu partida.



[38]

radical abstracción que ha asaltado el mundo, pero que al hablarlo no reste un punto a la complejidad de lo real (ni su sujeción a la contingencia temporal), no borre los dobles o fallas ni del lenguaje ni de las imágenes sino que incurra en ellos si es que así son realmente las cosas. Idéntico acercamiento al lenguaje parece sostener Godard en *Le Gai savoir* (*La Gaya ciencia*, 1969), quizá la obra que ofrece su reflexión más intensa sobre el diccionario del poder y la conexión del lenguaje con la ideología, a pesar de que se hace evidente que sus principios y preocupación de fondo se encuentran ya en la lucha que mantienen Natasha y Lemmy contra la máquina. Esto es justo lo que parece indicarnos Godard, en esa escena última en el hotel en *Alphaville*. «Posicionar el lenguaje en el centro de las cosas – como sostiene Jameson– es poner en primer plano la temporalidad» ya aparezca ésta en el acto de habla o en el momento de la transmisión y comprensión de significados<sup>80</sup>.

Liberadas las palabras y recuperada la memoria, la luz retorna y Alpha 60 ya no tiene ningún poder sobre sus habitantes. Empieza a destruirse. Lemmy y Natasha están listos para dejar la ciudad y emprender su viaje de retorno tomando el *périphérique* [37]. Pero fijémonos bien en que esta salida no es tanto un abandono como un desvío (en el tiempo) toda vez que las armas del poder han quedado desmontadas. Al fin y al cabo, como decía Nana en *Vivre sa vie*, «*vouloir s'évader c'est de la blague*» («Querer evadirse es una tontería»). Poco importa el lugar, las evasiones no son, de hecho, espaciales. Por eso, lo importante es que este milagro de la memoria que impregna el presente con todo el poder del pasado, se ha producido precisamente en una habitación de hotel, un lugar entre lo privado y lo público, anónimo y desprovisto de aura. Porque Godard es consciente de que ya no se trata de delatar lo inauténtico de estos espacios que son a fin de cuentas los únicos que tenemos, ni tampoco de volver nostálgicamente a ninguna parte. La tarea que apremia es la de producir otra vida en ellos<sup>81</sup>. Como en *Hiroshima mon amour* (Alain Resnais, 1959) [38], película que fascinaba al director y donde el presente también es el lugar del olvido, ese amor que cura la memoria surge de entre los restos del universo nuevo y abstracto de la globalización: el café moderno americanizado de Hiroshima o una fría habitación de hotel en un París irreconocible<sup>82</sup>. En *Hiroshima*, los amantes se traspasan la memoria del uno al otro, tendrán que luchar contra el tiempo de los relojes que les hace daño por cuanto anuncia su separación y que resulta tan distinto al tiempo de su memoria que ha conquistado una profunda libertad precisamente en los momentos de espera y los tiempos débiles: esas largas horas vagabundeando por una

<sup>80</sup> JAMESON, «The End of Temporality», 706.

<sup>81</sup> JAMESON, *La estética geopolítica. Cine y espacio en el sistema mundial*, 205.

<sup>82</sup> Véase Jean-Luc GODARD et al., «Hiroshima, notre amour», *Cahiers du cinéma*, n.º 97 (1959).

ciudad que se desvanece y se hace membrana al quedar completamente atravesada por el recuerdo de otro espacio<sup>83</sup>. Así también sucedía en *La Jetée*, nuevamente otra historia de una pareja de amantes que se busca a través del tiempo, otra defensa de la memoria y el deseo fijado en un recuerdo como salvación de lo humano y otra crítica fabulosa a una ciudad moderna que se hacía invivible. En *Alphaville*, Lemmy y Natasha también hacen un trasvase de vida y logran escapar al tiempo planificado del progreso que circula y circula sin pasar verdaderamente.

*Una desesperada vitalidad: la ciudad y el tiempo perdido*

Hemos de apuntar, no obstante que, como veremos más adelante, no era la primera vez que Godard ponía el grito en el cielo contra un presente evacuado de instantes de vida como realización total de la potencia humana. En *Une femme mariée* (que analizaremos después), encontramos ya una reflexión sobre los espacios cerrados del mundo moderno aunque en este caso la desidia que éstos producen no la genera ninguna máquina sino más bien el paso de los días en una casa burguesa de las afueras. Así pues, quizás los vecinos de Charlotte, esta mujer casada, fuesen los catatónicos habitantes de *Alphaville* o *Il nuovo mondo* pues no hay más *topos* que ese París mutante de los años sesenta, en las distopías o utopías intergalácticas de Godard [39]. Por otro lado, tampoco *Alphaville*, es ni el primer ni el único ejemplo del coqueteo de Godard con la ciencia ficción. Recuérdese su *Anticipación, o el amor en el año 2000*, una versión comprimida de muchas de las cuestiones reflejadas en la película que nos ocupa, o piénsese también en su contribución a *Ro.Go.Pa.G. - Laviamoci il cervello* con el cortometraje *Il nuovo mondo* que también comparte innumerables elementos con *Alphaville*. En él Godard plantea la vida en un París al borde del fin del mundo que, al haber sufrido sobre su cielo una súper explosión atómica, ha cambiado el comportamiento de sus habitantes. «Muchos prodigios y acontecimientos inesperados se habían verificado en todas partes, por tierra y por mar. Pero pensándolo bien, la ciudad había cambiado. [...] La gente había adoptado una especie de absurda y misteriosa histeria. [...] Es evidente que un oscuro y horrendo mal corrumpía lentamente la mente humana», nos dice el joven protagonista. Él no acaba de comprender cómo ha podido sobrevenir este «nuevo mundo» al que a pesar de sus intentos, no logra adaptarse y acaba merodeando por una ciudad donde las personas se le han vuelto desconocidas: toman sin cesar unas pastillas para mantenerse con vida, actúan de un modo extraño y su uso del lenguaje



[39]

<sup>83</sup> Hemos analizado esto en Irene VALLE CORPAS y Alejandro AROZAMENA, «Leer/ver dos veces hasta olvidar: elementos alegóricos y falso documental en *Hiroshima mon amour*», en *Olvidar/Forgetting- Brumaria Works #9*, ed. Hugo LÓPEZ CASTRILLO y Pedro José MARIBLANCA (Madrid: Brumaria, 2018), 671-693.

resulta desconcertante: «Yo te ex-amo» le dice la autómatas Alessandra a su pareja.

Si tenemos en cuenta que para Godard, el cine era, como el amor, algo que hace cambiar y mover (*bouger*) las cosas, una forma de pensamiento, casi un ejercicio filosófico, o en todo caso, un modo de afirmar «yo pienso», con el que restablecer un vínculo con el mundo y salir de la «universal esquizofrenia», comprenderemos entonces por qué era necesario para él y otros artistas contemporáneos, abrir el cine a otras temporalidades posibles más allá de ese no-tiempo de las cosas sin memoria y sin reflexión. Nada menos que aceptar ese cierto grado de anacronismo que comporta todo lo moderno<sup>84</sup>. O lo que es lo mismo, forzar al cine, que es en definitiva tiempo, para que «se precipitase buscando su secreto más íntimo»<sup>85</sup>.

Llegados a este punto, podemos volver a argumentar que esta exploración de un tiempo y un lenguaje distintos, que se pretendían más densos, o al menos que no negaban toda su conflictividad, no es más que una defensa de la vida. Creemos que no hace falta hacer arriesgadas piruetas interpretativas para comprender que la cuestión de la vida y su ausencia (o su crepúsculo, como gustaba decir Debord), está presente de modo insistente en toda la filmografía de Godard durante la década de los sesenta. E, incluso, nos atreveríamos a decir que es la cuestión que late de fondo durante su etapa en la *Nouvelle Vague* hasta ese punto de no retorno que supone el año 1967, (como era, por lo demás y salvando las distancias, la inquietud central para ese Pasolini de la «desesperada vitalidad» y para todos los artistas que trabajaban desde lo corporal, lo teatral o lo performativo). Esta dinámica de lo vivo y lo muerto se muestra de muchos otros modos en el cine de Godard. En ocasiones se presenta mal disfrazada en una dialéctica entre la razón y el sentimiento desplegada sobre la pareja hombre/mujer (cfr. *À bout de souffle*, *Pierrot le fou*, *Le Mépris*, la propia *Alphaville*). En otras, adquiere la forma de una mirada que como un chispazo enciende una escena de amor, o una ráfaga de violencia que irrumpe para alterar un estado de cosas ordenado, como esos disparos y puñetazos que lanza Lemmy sin ton ni son sobre la cara de todos los autómatas de *Alphaville* que se interponen en su camino. Igualmente, los jóvenes gamberros de *Band à part* corretean por las galerías del Louvre como si se tratase de un boulevard o una calle no sin otro propósito que el de introducir la vida en ese espacio muerto y cerrado que es el museo [40]<sup>86</sup>.



[40]

<sup>84</sup> Véase el capítulo «El pensamiento y el cine» en DELEUZE, *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*, 209-250.

<sup>85</sup> BELLOUR, *Entre imágenes: foto, cine, vídeo*, 115.

<sup>86</sup> La década de los sesenta y primera mitad de los setenta como cuenta María Dolores Jiménez-Blanco, desencadena una etapa de rebeldía antimuseo que impugna esta institución al tomarla por un espacio sagrado y sacralizador, intemporal, antidemocrático y separado de la trama de la Historia, la vida cotidiana y la cultura popular. Este clima de protesta llevará a los artistas a ocupar otros lugares para exhibir su trabajo o desarrollar un arte crítico con

«Soy un hijo del museo –reconocía– pero contrariamente a Malraux, pienso que el museo puede estar vivo»<sup>87</sup>. En *Pierrot le fou* (*Pierrot el loco*, 1965), el protagonista que se propone escribir una novela, murmura: «No se trata de escribir la vida de un hombre, sino solo la vida, la vida misma. Lo que hay entre los personajes, el espacio... los sonidos y colores...». Este Pierrot, no era sino la voz de su creador: «Para mí, el cine es al mismo tiempo la vida. Es algo que fotografía la vida. Son resúmenes de vida a los que, cuando se empalman, se les llama film»<sup>88</sup>.

Otra fórmula privilegiada para incidir en esta división entre lo vivo y lo muerto que como hemos podido ver, afecta a todo, a las personas, los objetos y la ciudad misma, es a partir de una contraposición tajante entre el sexo y el amor. Esbozada en *Alphaville*, esta cuestión será nuclear en otras cintas de Godard cuyas protagonistas son siempre mujeres. Volveremos inmediatamente sobre ello. Quedémonos ahora con la siguiente cita: «Los momentos orgiásticos [decía no sin razón Susan Sontag] afloran cuando los jóvenes bailan juntos o cantan o juegan o corren –la gente corre maravillosamente en las películas de Godard– pero no cuando hacen el amor»<sup>89</sup>. «Resumiendo [de mil maneras Godard se obsesiona con que] la vida llena la pantalla como un grifo, una bañera que se vacía en la misma cantidad y al mismo tiempo. [...] Más aún, me es rigurosamente imposible como a Proust consolarme transformando ese sujeto en objeto».<sup>90</sup>

## Capítulo 2. *Elle, la civilitation du cul*. La ciudad, la mujer, el sexo y el presente

El cine de Godard es una inagotable reflexión sobre la vida. Si hay un modo predilecto para hablar de esta contraposición entre personajes vivos y otros que necesitan renacer, o sea entre subjetivación y objetualización, es sin duda a partir de la oposición entre amor y sexo. En el mundo moderno convertido ya en *civilisation du cul* que todo lo fagocita, el sexo, a juicio del cineasta, era sinónimo de la entrega del cuerpo y la subjetividad a la mercancía. Parece ser que Godard no se dejó engatusar por la oleada de erotismo y liberación que recorrió la década de los sesenta hasta convertirla en el decenio más *sexy* del siglo.

---

la institución, y a los directores y agentes del museo a redefinir su práctica museológica. Véase María Dolores JIMÉNEZ-BLANCO, *Una historia del museo en nueve conceptos* (Madrid: Cátedra, 2014), 141-163. Claro que para nosotros este motín contra la institución que cuestiona sus condiciones políticas de existencia es también la revuelta contra la «institución cine» que emprenderán Godard y muchos otros jóvenes cineastas muy pronto. Véase Antoine DE BAECQUE, «Godard in the Museum», en *For Ever Godard*, ed. Michael Temple y James Williams (Londres: Black Dog Publishing, 2007), 118-125.

<sup>87</sup> GODARD, *Pensar entre imágenes*, 352.

<sup>88</sup> Tomado de GUBERN, *Godard polémico*, 14.

<sup>89</sup> SONTAG, *Estilos radicales*, 223.

<sup>90</sup> GODARD, *Jean-Luc Godard por Jean-Luc Godard*, 226-227.

Pasolini, Reich, Lefebvre, Marcuse, todos hablaban de sexo (¡hasta en Antonioni es la clave, aunque sea en negativo!) y por supuesto también voces femeninas (Duras, Lessing, Lispector, Beauvoir, etc.). En busca de un «descenso hasta las oscuras lindes entre la conciencia y el cuerpo» que el elaborado existencialismo le negaba, en 1960 Witold Gombrowicz, aseguraba no creer «en ninguna filosofía no-erótica. No me fío de ningún pensamiento desexualizado»<sup>91</sup>. Antonioni, veíamos, nos presenta una realidad tediosa y hecha de superficies donde el Eros está enfermo y el sexo reprimido se desplaza incesantemente en el espacio. En los años sesenta el sexo devino la forma última de construcción del sujeto individual y su inserción en el mercado y, en consecuencia, el eje por el cual discurría la reflexión sobre todo el resto de asuntos: desde la comunicación al espacio, desde el trabajo a la vida y un largo etcétera. Por ejemplo, en sus múltiples estudios, Beatriz Colomina ha demostrado que a partir de finales de los años cincuenta, desde la arquitectura al diseño de muebles, coches, utensilios cotidianos o la propia moda, el sexo (en su versión patriarcal, claro está) queda inoculado sistemáticamente en las cosas que pueblan nuestra existencia, cuando no somos nosotros mismos (o, más bien nosotras, podríamos puntualizar) los sometidos a una conversión a objeto sexualizado.

En términos generales podemos decir, siguiendo el diagnóstico de Juan Carlos Rodríguez, que existen dos respuestas teóricas a esta explosión de sexualidad que se vivió en los años sesenta: una que se acoge a la hipótesis represiva y otra a la acumulativa:

[Por un lado encontraríamos que] la variante de la alienación (de Marcuse a Reich) piensa así que el capitalismo nos aliena con su sistema represivo y que solo la liberación del sexo puede salvarnos. La variante de la seducción (la de Baudrillard y los demás posmodernos) considera, al contrario, que el capitalismo nos seduce con la progresiva erotización de sus mercados, sus superficies de diseño y de sugestión global que nos liberan de cualquier problema trascendental y de cualquier sentimiento trágico de la vida. Lo paradójico es que si nos fijamos de cerca nos daremos cuenta de que ambas escuelas piensan que en efecto, el erotismo nos libera, bien desalienándonos o bien seduciéndonos.<sup>92</sup>

Por su parte Godard está muy alejado de cualquier atracción por el cuerpo marginal: sospecha de toda exaltación no matizada y no sujeta a una idea concreta de la libertad mostrando así un recelo ante la supuesta liberación sexual. Sin llegar aún a una plena conciencia de los «sesgos patriarcales

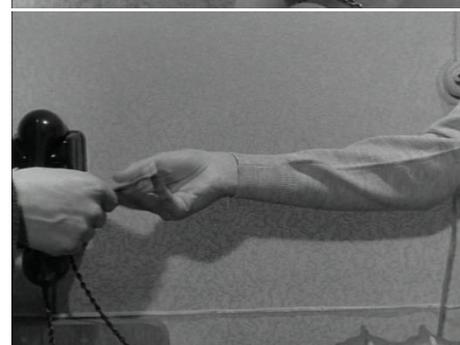
---

<sup>91</sup> Witold GOMBROWICZ, *Pornografía* (Barcelona: Seix Barral, 2011), 14.

<sup>92</sup> Juan Carlos RODRÍGUEZ, *Literatura, moda y erotismo: el deseo* (Granada: Icile, 2003), 7.

que adquirió la revolución sexual»<sup>93</sup>, de algún modo, pareció sugerir la idea de que el sexo forma parte de un dispositivo social de mercantilización del cuerpo (de abstracción y fragmentación del mismo) que se ceba especialmente con los cuerpos femeninos, confiscando el deseo para colocar en su lugar un objeto.

Para dar cuenta de ello, en su cine Godard solía recurrir a la exhibición de desnudos de mujeres en situaciones «gratuitas» que habrían de mostrarse apetecibles, como esos cuerpos brillantes que saturaban las páginas de revistas de moda e inundaban con su exuberancia el cine hollywoodiense, pero que eran utilizados como tropo visual con el que referirse a la mercancía [1] [2]. Al tiempo que esas mujeres están siempre heridas por una tristísima melancolía, esa que soportan quienes saben que no son más que un objeto de intercambio (Nana o Camille en *Vivre sa vie* y *Le Mépris* son los ejemplos más directos). Se ha dicho con frecuencia que «su visión de la mujer está marcada por un balanceo contradictorio entre el deseo de romper con el esquema dominante, que construye el personaje femenino como objeto de deseo de la mirada masculina y una exposición de este esquema»<sup>94</sup>. En todo caso, con frecuencia la equivalencia «desnudo femenino igual a libertad» que pudiera sugerir la publicidad, la sustituyó por la ecuación «desnudo femenino igual a objetualización». En un fragmento fugaz de *Deux ou trois choses* se concentra esta obsesión: en horizontal vemos el cuerpo desnudo de una exuberante mujer cuyas piernas maquilladas en verde a duras penas ocultan su sexo. Se trata de un chascarrillo visual que ofrece un llavero y que Godard filma en detalle mientras su voz comenta [3]: «En esta imagen se reúnen tres civilizaciones. La del ocio, la del llavero y la del sexo». Con el mismo propósito utilizaba el cineasta suizo un montaje rápido de imágenes de trozos de cuerpos en ocasiones con la idea de emular esa parcelación *corta y pega* de piernas y pechos de mujer que llevaba a cabo la propia publicidad; en otras, el montaje está pensado para mostrar el intercambio entre la prostituta y el cliente (esas manos sin rostro que pasan una a una como una serie por el cuerpo de Nana [4] [5])<sup>95</sup>. Asimismo, Godard despliega para ello un sutil juego con el tiempo: acelerado y entrecortado para indicar la transacción sexual, lento y fenomenológico, «procesual», podríamos decir, para señalar la escena de enamoramiento. El juego con la luz y las variaciones en la música subrayan la carga



[1] [2] [3] [4] [5]

<sup>93</sup> Nos hemos hecho eco de título y el contenido del artículo de Ana DE MIGUEL ÁLVAREZ, «La revolución sexual de los sesenta: una reflexión crítica de su deriva patriarcal», *Investigaciones feministas* 6, n.º 20-38 (2015).

<sup>94</sup> Geneviève SELLIER, «Représentations des rapports de sexe dans les premiers films de J.L. Godard (A bout de souffle, Le Petit soldat, Une femme est une femme, *Vivre sa vie*)», en *Godard et le métier d'artiste*, ed. Jean-Pierre ESQUENAZI y Gilles DELVAUD (Paris, 2001), 277-287.

<sup>95</sup> En la escena donde se comenta el ejercicio diario de la prostitución en *Vivre sa vie*, Godard emplea 43 planos en 4 minutos.

emocional en estos últimos. Tanto es así que, como bien apunta Sontag, en la primera etapa cinematográfica del director, hasta 1975, rara vez aparece gente practicando sexo, aunque cuando aparece, lo que le interesa a Godard «no es la comunión sensual sino lo que el sexo revela acerca de los "espacios interpersonales"»<sup>96</sup>.

En el cine de Godard la selección de personajes obedece a este mismo patrón, al mismo dilema entre la vida, la mercancía y el sexo. Los personajes masculinos de Godard son hombres cualesquiera, más o menos nihilistas, a veces detectives, otras inofensivos rufianes o jóvenes idealistas, tocados todos ellos con un cierto aire rudo y sentimental pero siempre vivos. Revolotean por la pantalla y vuelcan sobre ella sus deseos. La cámara los deja hacer y deshacer, traspasar habitaciones y espacios, desplegar una suerte de performance o pequeño teatro de lo cotidiano en los rincones más anodinos. Estos personajes son para Godard, como su propio cine: no ve el mundo sino que se adentra físicamente en él. Hacen sus investigaciones, se enamoran, reciben golpes, se empapan completamente del espacio y de la vida que les rodea. No solo sus movimientos son espontáneos (como la estructura misma del relato fílmico) sino que su espontaneidad consiste en penetrar en las cosas, en darse de bruces con la realidad (como el antihéroe de *À bout de souffle*) o rescatarla (como el detective de *Alphaville*). En concreto, el detective es el personaje más seductor, porque decía el autor que «representa la libertad en un sentido un poco tonto: hacer lo que da la gana. Está con las manos en los bolsillos, no se ensucia, luego no es un trabajador manual; no es tampoco un intelectual, es el hombre libre, en fin... lo que los occidentales deben soñar que es la libertad. [...] Es el paseante, al que se paga por no dar golpe, que puede hacer lo que quiere, que puede vivir una historia»<sup>97</sup>. El detective es, en definitiva, en el imaginario de

---

<sup>96</sup> SONTAG, *Estilos radicales*, 223.

<sup>97</sup> GODARD, *Jean-Luc Godard. Introducción a una verdadera historia del cine*, 30 y 204. Hasta qué punto Godard deforma la figura del detective de la novela negra americana —le gustaban las obras de Hammett aunque los detectives del escritor están totalmente insertos en una empresa, la agencia, y por tanto en el círculo de transferencias e intercambio de intereses del mundo del crimen— puede comprobarse acudiendo a los tomos III y IV de la serie *El signo de los cuatro* de Manuel VALLE GARCÍA: *Dashiel Hammet. El tweed y la seda* (Granada: La Vela, 2006) y *Raymond Chandler. Alma, corazón y vida* (Granada: La Vela, 2006). Por otro lado, estos tipos detectivescos o *démodés* de Godard, son fuente de inspiración para algunos personajes de Jim Jarmusch. Pero en la reestructuración neoliberal, a las puertas de la América de Reagan, para los de abajo la libertad se ha tornado en pura soledad y la juventud es un signo de vencimiento. Los personajes de este director en sus primeros trabajos son jóvenes que deambulan por las calles sin rumbo fijo, igualmente soñadores porque es lo único que les queda para enfrentarse a la amargura y la precariedad en mitad de una ciudad que les viene grande y les desorienta. La poesía y la literatura o el vagabundeo como elementos anacrónicos no son suficientes para destruir una ciudad entera sino con suerte, para adornar un poco el aislamiento. El vagabundeo libre deja de ser el vagabundeo urbano y se convierte en un vagabundeo global y esquizofrénico. Puede que en los años ochenta, la desorientación

Godard el personaje que se opone a la prostituta. Si el primero es siempre un sujeto libre, o lo que este cineasta entiende por libertad, es decir alguien que no trabaja sino que vive, la prostituta es la negación absoluta de la subjetividad en la entrega de su entero ser como fuerza de trabajo, esto es, la objetualización completa del individuo y la explotación completa del espacio:

[Al] Vivir en la sociedad parisina de hoy uno se ve forzado, al nivel que sea, en el grado que sea, a prostituirse de una manera u otra, o al menos a vivir según unas leyes que recuerdan a las de la prostitución. Un obrero en una fábrica se prostituye a su manera las tres cuartas partes del tiempo: le pagan por hacer un trabajo que no tiene ganas de hacer. Un banquero también así como un empleado de correos y un director de cine. En la sociedad moderna institucionalizada, la prostitución es el estado normal.<sup>98</sup>

Todo es explotable y vendible, todo funciona como en el mercado de la prostitución. En eso consiste el progreso. No es solo que en Godard no haya ninguna vieja ética del trabajo (como sí la hay, por ejemplo, del amor), sino que, además, en sus películas el dinero y la prostitución sirven como metáforas literales con las que componer una crítica general de la sociedad de consumo, donde la explotación que caracteriza las relaciones entre un individuo y su mundo, su entorno económico, social y cultural, se replica en todos los demás aspectos de la vida, de la manera más normalizada y plana posible<sup>99</sup>. La mujer oscila así, al menos en estos primeros compases de la filmografía godardiana, entre la encarnación de esa «puta universal» de la que hablaba Marx, en la figura de la joven entregada a la sociedad de consumo (de ahí que la ciudad también sea *ella* pues será muy pronto explotada) y al mismo tiempo, la figura

---

como ejercicio de libertad tuviese ya poca capacidad poética, era un signo claro de un horizonte vacío. Libertad era otra palabra para designar la absoluta desnudez a la que el sujeto quedó reducido. Y es así, en su desnudez adornada como los muestra Jarmusch. El director americano ha sabido hacer el retrato de unos muchachos que ya no son el rebelde sin causa de finales de los cincuenta (de los *beat* a los *hippies*) ni el bohemio marginal, filósofo y algo calavera de las películas de Godard a mediados de los sesenta. Los personajes de Jarmusch son pura fragilidad sin fuerzas para la rebeldía o la desobediencia. Pura vida dañada. Hablamos especialmente de *Permanent Vacation* (*Vacaciones Permanentes*, 1980) y *Strangers than Paradise* (*Extraños en el paraíso*, 1984). En este sentido, un brillante ensayo de esta última obra puede encontrarse en Youssef ISHAGHPOUR, *Cinéma contemporain de ce côté du miroir* (París: Éditions de la Différence, 1986), 195-200.

<sup>98</sup> Jean-Luc GODARD, «On doit tout mettre dans un film», *L'Avant -Scène du cinéma*, n.º 70 (1967). Hay una traducción parcial en GODARD, *Jean-Luc Godard. Pensar entre imágenes*, 63.

<sup>99</sup> Véase Martine BEUGNET, «Commerce and the War of the Sexes: Laetitia Masson and Jean-Luc Godard», en *A Companion to Jean-Luc Godard* (Oxford: Blackwell, 2014), 108-119. Y Geneviève SELLIER, «Représentations des rapports de sexe dans les premiers films de J.L. Godard (*A bout de souffle*, *Le Petit soldat*, *Une femme est une femme*, *Vivre sa vie*)», en *Godard et le métier d'artiste*, ed. Jean-Pierre ESQUENAZI y Gilles DELAUAUD (París: L'Harmattan, 2001), 286.

femenina representa el mayor intento por salir de esa no-vida de la mercancía. La mujer tendrá que producir un cambio en sí misma para ganar algo que no tiene. Para algunos cineastas contemporáneos como Philippe Garrel, este último esfuerzo que será la clave de todo el proyecto godardiano posterior, dejaría una marca indeleble:

Godard es el único que es moderno en términos de cine y filosofía. Aunque las películas de Truffaut eran importantes desde el punto de vista emocional, la mujer seguía siendo una mujer-objeto; mientras que tener a la mujer como sujeto, como ocurre en Godard era parte de su modernidad. [...] La importancia de Godard es inmensa, solo sus filmes existen y siguen existiendo.<sup>100</sup>

Las mujeres «modernas» de Godard nos llevan por todos los espacios y tiempos en los que tienen que construirse como sujetos, desde la pesadilla atómica a la calle de suburbio o el café frecuentado por prostitutas, pero también la cocina en un bloque de pisos o la sala de estar y el baño de una casa moderna. En todos esos rincones, con sus paseos, la mujer no solo nos muestra la ciudad y nos invita a pensar que ha corrido como ella, igual suerte sino que con sus preguntas y apartes, trata de revolverse y desafía la vida que esta impone. Para algunos críticos la secuencia iniciada con las andanzas de Nana en *Vivre sa vie* (a quien más adelante seguiremos los pasos) y continuada posteriormente, ilumina un camino de paulatina producción de una conciencia feminista: «Ciertamente, si las cuestiones de género y la mirada han generado para el cine relecturas truculentas, *Vivre sa vie*, *Une femme est une femme* y *Masculin/Féminin* pueden verse como obras no solo seminales para el desarrollo de una conciencia feminista en el cine, sino como hitos que podemos situar en la Carte de Tendre de nuestro propio momento»<sup>101</sup>. Vista en perspectiva, la relación mujer-ciudad-transformación social acaba por dibujar la siguiente secuencia: mujer como esencia de las cosas o alma bella desnudada, mujer como ciudad prostituida y fragmentada, mujer como cultura de masas, mujer como tierra vendida, pero también mujer como presencia y finalmente y a partir del 68 y de sus años militantes, mujer como despertar político<sup>102</sup>.

---

<sup>100</sup> Philippe GARREL, «L'Art et Mai 68. Entretien avec Philippe Garrel sur *Les Amants réguliers*», en *Cinéma 68* (París: Cahiers du cinéma, 2008), 12.

<sup>101</sup> Tom CONLEY y T. Jefferson KLINE, «Introduction», en *A Companion to Jean-Luc Godard* (Oxford: Blackwell, 2014), 3.

<sup>102</sup> Sobre la mujer en el cine de Godard la bibliografía es muy extensa pues es un tema tratado por todos los historiadores del cine, filósofos y biógrafos que se han acercado a su obra. Anotemos solo algunos títulos imprescindibles: los textos de Guy SCARPETTA y Julia KRISTEVA recogidos en línea bajo el título «Godard et les femmes (1960-1983)», en: <http://www.pileface.com/sollers/spip.php?article1158#section3>. Además podemos citar Alain BERGALA, «Filmer un nu», en *Null mieux que Godard* (París: Cahiers du cinéma, 1999), 125-41. Por último Laura MULVEY y Colin MACCABE, «Images of Woman, Images of Sexuality», en *Godard: Images, Sounds, Politics* (Londres: BFI, 1980), 79-105. Igualmente las apreciaciones sobre una «*certaine misogynie*» en Godard son señaladas brillantemente en

## *Masculino o Femenino, un ensayo sobre la imprecisión*

Tales oscilaciones entre lo masculino y lo femenino y esa querencia por preguntarse por la sexualidad y seguir haciéndolo con París como atlas son notorias en este otro trabajo de mediados de los sesenta. Con un tono mucho menos fabuloso que el de *Alphaville* y más cercano a la investigación sociológica, *Masculino Femenino* también resulta de una necesidad de captar la ciudad cambiante y expresar un estado de ánimo cada vez más pesimista y frío, así como de un intento de dar cuenta de la coyuntura precisa de Francia en 1965. Una situación que estaba marcada en la política interior por las próximas elecciones presidenciales de diciembre que enfrentaban a François Mitterrand contra De Gaulle y en la exterior por los conflictos en Indochina que provocaron grandes movilizaciones y protestas en el país galo. Subtitulada, «15 hechos precisos» [6], *Masculino Femenino* dice ser una vaga adaptación de un cuento de Guy de Maupassant aunque se parece más a un trabajo de entomólogo sobre la vida de varios jóvenes parisinos, sus desasosiegos, sus inquietudes eróticas, sus preferencias culturales y opiniones, su día a día. Claro que esa es precisamente la definición de política:

¿Habrá un poco de política en este film? Porque en efecto, en *Masculin/Féminin* empecé, creo yo, lo que ha llamado mi período político. No habría que llamarlo como la historia del cine que yo no querría hacer, ya que eso consiste, si se quiere, en hablar de la gente que tiene sus problemas, en mostrar lo que sucederá al lado con la misma intensidad, mientras que aquí estamos en el terreno de la crónica de sucesos y de los grandes acontecimientos políticos bajo su aspecto de sucesos.<sup>103</sup>

La idea partió de un relato de Maupassant que se titula *La mujer de Paul*. Es la historia de un muchacho que está enamorado de una joven y el asunto no marcha bien porque ella está enamorada de otra mujer. Y finalmente eso se ha desviado como siempre sucede cuando encuentro un muro sobre el que me encaramo. A partir de ahí descubro otra cosa y olvido el muro que acabo de franquear. He comprometido a dos jóvenes. Me han interesado cuando he actuado sobre ellos. Lo que quería hacer con ellos no tenía ninguna importancia, les he hecho hablar. Creo que se puede decir que este es un film de investigación. Cada vez que los jóvenes hablan entre ellos, investigan; el muchacho investiga sobre la chica, incluso cuando le habla de amor se trata de una especie de investigación de uno sobre el otro. Investigan en torno a ellos, es una especie de investigación perpetua.<sup>104</sup>

ESQUENAZI, *Godard et la société française des années 1960*. Acúdase también a SELLIER, «Représentations des rapports de sexe dans les premiers films de J.L. Godard (*A bout de souffle, Le Petit soldat, Une femme est une femme, Vivre sa vie*)».

<sup>103</sup> GODARD, *Jean-Luc Godard. Introducción a una verdadera historia del cine*, 181.

<sup>104</sup> Tomado de Nicole DE MOURGUES, «Masculino-Femenino y la Mujer de Paul. Cine y literatura», *Études Normandes*, n.º 2 (1994).

MA

MA - SCU - LINO

SCU

MA - SCU - LINO

LIN

MA - SCU - LINO

FÉMININ

15 FAÏTS PRÉCIS

FEMENINO  
15 HECHOS PRECISOS

1965

# LES ENFANTS DE MARX ET DE COCA-COLA

LOS HIJOS DE MARX Y DE COCA-COLA

Eso es justamente lo que vamos a encontrar, una investigación sobre un tema en la que, nuevamente, Godard mezcla la ficción con su vocación documental, muy notable en las tomas del paisaje urbano, hasta desarrollar un acercamiento a la realidad que va más allá del verismo y se aproxima al ensayo o la encuesta sobre la sociedad en ciernes. Un ensayo no desprovisto del lirismo poético que le es tan propio aunque tampoco de cierta acidez de la que, desde entonces, se sirvió para remachar los extraños momentos de amnesia, las incongruencias y grietas que mantiene abierta esa sociedad. En clara deuda con los títulos más importantes que reinventaron el *cinéma-vérité* (hablamos, sobre todo, de *Joli Mai* de 1963 por su carácter crítico), Godard propone con esta película un cine para pensar el momento presente, por confuso e impreciso que sea y las relaciones sociales y amorosas a la luz de su imparable transformación<sup>105</sup>:

[7]



Soy un hijo de la descolonización. Ya no tengo ninguna relación con mis menores que son hijos de Marx y Coca-Cola. Ese es el nombre que les di en la película. Están influenciados por el socialismo, tomado en un sentido económico muy moderno, y por la vida estadounidense. La lucha de clases ya no es como se nos enseñó en los libros. En el pasado la Sra. Marx no podía estar casada con el Sr. Coca-Cola, hoy en día vemos muchos hogares así.<sup>106</sup> [7]



Indudablemente, estas tres fases históricas decisivas que apunta Godard —la IIGM y la Liberación, la Decolonización y la Americanización con su consiguiente contrapartida en la Nueva Izquierda— están presentes en la película como estratos que se van superponiendo, cada uno con sus tormentos nunca resueltos sino, cada vez más supurantes. *Masculin/Féminin* sigue la historia de Paul (Jean-Pierre Léaud), un obrero en paro que quiere cambiar de vida. Con poco más de veinte años acaba de ser liberado del servicio militar y ha dejado su puesto en una fábrica junto a la Citroën en las afueras de París. Ambos lugares se le antojan muy similares: «la organización militar coexiste muy bien con la industrial, la lógica del dinero con la del orden [...] Ya no hay tiempos muertos. La patronal los ha suprimido por culpa del rendimiento. Entonces un obrero ya no se pertenece a sí mismo. Su vida es trabajar, comer, dormir, trabajar, es eso». Así pues, no solo porque cierto idealismo tan suyo que choca con la realidad le causa descontento —a Paul le gusta mucho leer, hablar, discutir sobre todo, algo que ya no tiene tiempo de hacer en la fábrica—; también porque sufre en su carne esta condena de una sociedad esclavizada —«Denos una televisión y un coche pero librenos de la libertad», comenta irónicamente—, Paul comienza junto a su amigo a interesarse en

[8]

<sup>105</sup> Como anota Baecque, Edgar Morin elogiaría de ella que había supuesto el esfuerzo más logrado por continuar el proyecto del cine-ensayo del que Morin fue pionero junto con Jean Rouch en *Chronique d'un été* (*Crónica de un verano*, 1961). Véase BAECQUE, *Godard. Biographie*, 308.

<sup>106</sup> En *Ibidem*, 301.

la política, toma partido por la *gauche prolétarienne* en las elecciones y realiza algunas labores por su cuenta para la campaña [8]. Pega carteles por los barrios trabajadores y hasta se atreve a increpar a un militar norteamericano estropeando su coche con una pintada que reza «Paz en Vietnam» [9]<sup>107</sup>. En otra ocasión el grafiti de Paul se ensañará con el presidente francés al compararlo con el despótico personaje de la obra de Alfred Jarry: «De Gaulle= UBU». Paul también tendrá palabras para los que se ocultan y los que se muestran pasivos. En la puerta de un baño donde dos hombres se besan a escondidas, escribe «Abajo la república de los cobardes»<sup>108</sup>. Cuando no, va al cine a constatar, lamentablemente, que «a menudo nos decepcionábamos. Marilyn Monroe se había vuelto terriblemente vieja. Estábamos tristes, esta no era la película que habíamos soñado, la que llevábamos en el corazón, la que queríamos hacer, y que en secreto queríamos vivir». Paul es por tanto, un «hijo de Marx», algo exaltado y políticamente también un poco desorientado: «No había nada de nada. Estábamos perdidos». Quiere comprenderlo y cuestionarlo todo y con sus reflexiones, ciertamente tocadas por un aire existencialista, llega a la conclusión –con Marx– de que «Ser una consciencia es estar abierto al mundo. [...] La sabiduría sería si pudiéramos ver la vida, verla de verdad». Pero ese mundo empieza a perder orden para Paul y sus respuestas a los acontecimientos, siempre algo desfasadas porque procuran encontrar una verdad profunda, le hacen vacilar aún más hasta que acaba por suicidarse.

Hasta entonces, guiado por principios e ideas un poco vagas (y en lo sexual del todo machistas, debemos anotar), Paul, no obstante, está dispuesto a formarse una opinión política de cada cosa y hacer una lectura sobre la «existencia social» de cuanto observa a su alrededor, sobre todo, de las chicas de su edad y sus comportamientos sexuales:

La francesa media no existe. Las inspectoras de Simca en Nanterre no tienen tiempo para hacer el amor porque están abrumadas por el trabajo. Las pequeñas peluqueras y esteticistas de los Campos Elíseos ya hacen de putas en los grandes hoteles de la orilla derecha (*rive droite*). Las estudiantes del bulevar



[9]

<sup>107</sup> David Faroult ha observado que en 1966, en *Masculin/Féminin*, lo que encontramos es todavía una consigna del PCF («Paz en Vietnam») pero unos meses después, ya en 1967 con *La Chinoise* se produce la ruptura abierta con el PCF y lo que la joven izquierdista encerrada en el piso de estudiantes, Yvette (Juliet Berto) proclama es «¡el FNL vencerá!», un lema de la UJC-ml (Unión de Juventudes Comunistas marxistas-leninistas), que operaba en absoluta oposición al PCF. David FAROULT, «Never More Godard. El Grupo Dziga Vertov, el autor y la firma», en *Con y contra el cine. En torno a Mayo del 68* (Sevilla: Universidad Internacional de Andalucía, 2009), 142.

<sup>108</sup> Para algunos críticos la utilización de la palabra república en este clima de elecciones presidenciales es una alusión que debe llevar a una lectura en clave política en mayor medida que a hablar de un posicionamiento por parte de Godard hacia la cuestión de la homosexualidad. Véase Phillip John USHER, «Du sexe incertain: Masculin Féminin de Godard», *French Forum* 34, n.º 2 (2009): 97-112.

Saint-Germain conocen a Bergson y Sartre y nada más porque sus padres las encierran en sus apartamentos burgueses.

En su diferenciación entre los sexos, Paul reconstruye en su mente esta alegoría de la ciudad —encarnada siempre en el cuerpo de una mujer— este mapa socio-sexual de París en el que el suburbio es el lugar de las fábricas y el sexo deserotizado, de las mujeres fatigadas por las largas jornadas de faena que nada tienen que ver con el centro donde aún se mantiene una erótica del misterio. A estos ambientes de clase media pertenece Madeleine (Chantal Goya), una joven cantante de música pop de la que Paul se enamora. Aunque ella, despreocupada de nada que no sea la cultura juvenil y efímera de las revistas de moda y el consumismo, o sea, la cultura de la Coca-Cola, no presta mucho interés por las ambiciones políticas de Paul y tanto menos comparte su amor apasionado, insistente y repentino. Paul y Madeleine llevan caminos distintos. Puede que por ello él pase la mañana en los cafés de los barrios modestos charlando sobre huelgas, política y «problemas de mujeres» con su colega Robert con quien, según dice el intertítulo que agresivamente intercala Godard, aprende que «el trabajo humano resucita las cosas de entre los muertos» [10].

De alguna manera, Robert, a quien no le interesan mucho estas cuestiones de chicas, representa a una vieja izquierda que se niega a introducir la sexualidad ni en su agenda ni en el lenguaje de la política<sup>109</sup>. Con este último Godard completa su tríada de personajes con la que desplegar distintas ideas de su propia filosofía<sup>110</sup>: «Mis jóvenes eran: una pequeña cantante ye-yé, que prohibía a su criada escuchar Radio Luxemburg mientras lavaba la vajilla porque disminuía su rendimiento; un joven sindicalista al que el sexo a veces le hacía desviarse de su línea demasiado dura, un descendiente de Werther perdido entre los negros y el Vietnam, también había otros con sus rarezas particulares»<sup>111</sup>. Pronto, como hacía la joven pareja de la novela de Perec, *Les choses*, para ganarse la vida Paul ingresa en una agencia y empieza a trabajar como encuestador sobre todo tipo de cosas:

Sigo entrevistando a los franceses a cuenta del IFOP: «¿Por qué los aspiradores se venden mal? ¿Le gusta el queso en tubo? ¿Lee mucho? ¿Qué es un marco? ¿Le interesa la poesía? [...] ¿Si su novio la dejara por un negro le daría igual? ¿Sabe que hay hambre en la India? ¿Sabe lo que es un comunista? ¿Para no

<sup>109</sup> MULVEY y MACCABE, *Godard: Images, sounds, politics*, 51.

<sup>110</sup> Como anota el autor este era un proceder suyo habitual: «Pongo mi filosofía en tres personajes diferentes mientras que muchos directores tienen su personaje propio. Si son de izquierdas entonces un personaje representa su punto de vista y los demás juegan al ping pong. Ese fue el problema con *El soldadito*: mi propia opinión no estaba expresada en ningún personaje. La gente espera que el director esté por un personaje, por su punto de vista. Yo digo, yo estoy por la película». Tomado de *Ibidem*, 102.

<sup>111</sup> GODARD, *Jean-Luc Godard. Pensar entre imágenes*, 59.



[10]



*sigo entrevistando a los franceses  
a cuenta del IFOP.*



*¿Qué es un marco?  
¿Le interesa la poesía?*



*Estaba construido, era perverso.*



*¿Sabe lo que es un comunista?*



*El sexo, me haces gracia.  
El sexo es una parte del cuerpo. Es...*



*prefiere tomar píldoras  
o meterse una cosa en el sexo?*



*la traicionan y la deforman.*

[11]

tener hijos prefiere tomar píldoras o meterse una cosa en el sexo? ¿Dónde vive? ¿Cuánto gana al mes? ¿Por qué las mujeres de la vida son más frías que las obreras? ¿Sabe que iraquí y kurdos están en guerra?» Poco a poco, en esos tres meses, me di cuenta de que las preguntas, lejos de reflejar una mentalidad colectiva, la traicionan y la deforman. [...] Descubrí que todas las preguntas traducían una ideología que no correspondía a las costumbres actuales sino a las del pasado. [11]

Con motivo de su trabajo en otro punto del film, Paul entrevista a una joven de diecinueve años, Elsa Leroy, una de esas chicas «medias» tan parecidas a Madeleine, en un pasaje descrito en el intertítulo como «Diálogo con un producto de consumo» [12]. Con una actitud que recuerda al Pasolini de *Comizi d'amore* (*Encuesta sobre el amor*, 1965), por cuanto tiene de incisiva y crítica respecto al discurso del entrevistado, Godard la deja hablar y expresarse libremente en un plano fijo, pero por más tiempo que se tome, sus palabras no tocan ninguna profundidad, son la simple constatación de su ignorancia y de la planitud de sus deseos. A partir de los medios filmicos sus entrevistas se balancean entre una captación de la opinión pública y su más abierta refutación. Paul y Elsa hablan del control de natalidad, de la píldora y de los medios disponibles para la contracepción que aún era ilegal en Francia, aunque en 1965 constituyó uno de los temas centrales y más ardorosamente debatidos de la campaña electoral<sup>112</sup>. Él mantiene en todo momento de la película el rol de cuestionador de las mujeres que le rodean y por las que, en buena medida, siente cierto desprecio:

Paul— ¿Qué hace en ese diario?

Elsa— He sido elegida «Señorita 19 años» por el diario. ¿Por qué me haces todas esas preguntas? Expíciate

Paul—Porque ahora trabajo en el IFOP

Elsa— Has cambiado

Paul—Sí, no ganaba bastante en el diario. Es un instituto de sondeos, ¿sabes? Además, siempre me interesó la sociología.

Elsa— Sí claro, es apasionante.

---

<sup>112</sup> Como destaca Josette Trat, a partir de 1956 gracias al *Planning Familiar* que el gobierno francés puso en marcha, muchas mujeres y parejas descubrieron distintos medios para evitar el embarazo y disponer relativamente de su cuerpo. Esta autonomía en la práctica chocaba con la ideología y las costumbres biempensantes tan arraigadas en la sociedad y la clase política francesa, tanto en la derecha como en la izquierda. Ese mismo año trascendental de 1956 el secretario general del PCF, Maurice Thorez se pronunció sobre la medida tildándola de arma en manos de la burguesía para alejar a la clase obrera de las cuestiones importantes del socialismo. Poco menos de una década después, en 1965 François Mitterrand aprovechó las ideas del Movimiento Democrático Femenino y propuso liberar la ley sobre la contracepción. Las elecciones, de todos es sabido, fueron ganadas por De Gaulle y la propuesta no tomó cuerpo hasta 1967 en la llamada ley Neuwirth que autorizó la contracepción. Sin embargo, la publicidad de los anticonceptivos siguió prohibida hasta 1972. Véase Josette TRAT, «Feminismo», en 1968. *El mundo pudo cambiar de base* (Madrid: Catarata, 2008), 122-143. La píldora y otros asuntos similares son, por tanto, temas controvertidos y de rabiosa actualidad que por estas mismas razones Godard no deja pasar en su film.

Paul— ¿Por qué quería ser la «Señorita 19 años»?

Elsa— No es que quiera. He tenido la suerte de serlo... [...] Es maravilloso, he tenido muchas ventajas. Formidable

Paul— ¿Qué ventajas?

Elsa— He ganado un montón de cosas, un coche, viajes fantásticos, por todos sitios.

Paul— ¿Y antes qué hacía?

Elsa— Estudiaba. Hacía la selectividad.

Paul— ¿No quiso continuar?

Elsa— No, desde el momento en que recibí el premio todo cambió. [...]

Paul— ¿Crees que el socialismo tiene futuro?

Elsa— El socialismo ¿Me has preguntado por eso? No estoy muy capacitada para responder.

Paul— ¿Qué es el socialismo para ti?

Elsa— No voy a intentar explicártelo porque me voy a perder.

Paul— Si te dijera: ¿prefieres vivir a la americana o ser socialista? ¿Ves la diferencia?

Elsa— Sí, claro, pero para contestar...

Paul— ¿Qué es para ti vivir a la americana?

Elsa— Un ritmo de vida muy acelerado, muy libre. Lo digo porque he tenido la suerte de ir a Estados Unidos y ver lo que es, pero en el fondo...

Paul— ¿Cómo era?

Elsa— Es bastante extraordinario, está muy bien, de verdad.

Paul— ¿Decir extraordinario qué significa exactamente? O sea, quiero decir, cosas precisas.

Elsa— Todo es diferente, sabes. Se vive, se trabaja mucho, pero todo es rápido, tienes la impresión de estar corriendo siempre, de ser importante y tener muchas cosas que hacer. Es la mujer la que juega un papel importante en Estados Unidos y eso no está mal.

Paul— ¿Tiene sentido para usted la palabra reaccionario?

Elsa— Sí.

Paul— ¿Cuál?

Elsa— ¡Vaya pregunta! No sé... Verás... Para mí es llevar la contraria, reaccionar contra muchas cosas, no aceptar todo lo que puede ocurrir.

Paul— ¿Está bien o mal?

Elsa— Está bien, no me gusta la gente que dice amén a todo.

Paul— ¿Frente popular significa algo para ti?

Elsa— Es horrible todas estas preguntas.

[...]

Paul— ¿Puedes decirme en este momento en el mundo dónde hay guerra?

Elsa— No.

Paul— ¿No?

Elsa— Sí lo busco sí, pero no me interesa. [12]

La frialdad de Godard parece alcanzar su punto máximo en este diálogo. El francés indaga sin piedad en la relación entre mujer joven, sociedad de consumo, falta de consciencia y de cultura política, celeridad y vacuidad del tiempo, exterioridad de las cosas o la banalidad de los deseos enlatados y, para poner la guinda a tan plana pero concentrada conversación, podemos decir que esta chica también encarna una idea bastante vaga de la libertad y la liberación sexual. Elsa no tiene nada que decirnos, ni tan siquiera sus palabras pueden ser tomadas como un testimonio de la existencia como sí lo serán las de las mujeres «desplazadas» o «marginales» como Yvette, la prostituta amiga de

## DIÁLOGUE AVEC UN PRODUIT DE CONSUMATION

DIÁLOGO CON UN PRODUCTO DE CONSUMO



[12]

Nana en *Vivre sa vie*, las chicas de suburbio de *Deux ou trois choses* o las experiencias de la joven que hace de ama de casa en *La Chinoise* cuando cuenta su pasado como campesina. Elsa es la constatación de que en manos de la publicidad y los medios, la «chica media», la «chica normal» se ha convertido, efectivamente, en un objeto reificado, un cuerpo sexualizado y una imagen de la más alienante sociedad de consumo [13]. Este es, de hecho, un viejo tópico.



[13]

Como ha observado Huyssen, la inscripción de lo femenino en la cultura de masas (dejando las parcelas más elevadas para los hombres) hunde sus raíces muy atrás en el tiempo, desde la primera Revolución Industrial y la modernización de la cultura y fue especialmente fuerte en la época de entreguerras, pues con el incipiente acceso femenino al ámbito laboral y político, «las masas que golpeaban las puertas eran también mujeres, y golpeaban las puertas de una cultura dominada por los hombres»<sup>113</sup>. Este vínculo no hizo sino reforzarse a lo largo del siglo XX. Durante los años cincuenta y sesenta hemos visto cómo esta relación fue ganando terreno, intensificándose al mezclarse con la versión más reificada de la revolución sexual y la idea de que la mujer efectuaba una asunción más rápida y completa de los nuevos códigos de consumo a través de la publicidad, hasta que todo ello fuera censurado por cuanto tenía de mecanismo de dominación por esa «segunda ola» que llegó con fuerza a finales de los sesenta —y que impactaría enormemente en nuestro autor— no tanto para denunciar la discriminación en el acceso a los espacios y roles públicos de la mujer sino para clamar contra la miseria vital que escondían los espacios privados y de reproducción, o lo que Lefebvre denominaba la «obscena» detrás de la escena, donde se incluye, claro está, el cuerpo, la casa, la libido, etcétera<sup>114</sup>. Godard y sus mujeres nos harán pasar por estos trances, se harán ellas solas conscientes de la vacuidad de su existencia y se formularán ellas mismas las preguntas sobre su alrededor, pero en *Masculin/Féminin*, en este «ensayo sobre la imprecisión», la tonalidad dominante es más bien el gris de la constatación desilusionada de que todo se ha aplanado. El único idealismo que queda, el de Paul, no solo es notoriamente machista y excluyente sino que no sirve para mucho, se ha matado en ese presente desgarrado.

### La ciudad abierta

En las reflexiones de este veinteañero cuyas preguntas se parecen en mucho a las que el propio Godard nos hace

<sup>113</sup> HUYSEN, *Después de la gran división. Modernismo, cultura de masas, posmodernismo*, 94.

<sup>114</sup> Betty Fiedman, Shulamith Firestone, Kate Millet o Germaine Greer son los ejemplos más inmediatos de escritoras y ensayistas feministas que surgieron a finales de los sesenta cuyas teorías Godard empezará a utilizar en sus cintas.

formularnos en otros trabajos, queda patente que los dos temas que acosan a la sociedad francesa y, en especial, a su juventud son la guerra y el sexo, la política y la americanización de la vida. Cuestiones que habían irrumpido revestidas de una actualidad e importancia política evidente pero a las que la población y probablemente los partidos políticos solo sabían dar respuestas, como dice la cinta, propias de «una ideología que no correspondía a las costumbres actuales sino a las del pasado». Se trataba pues, de una libido en plena transformación pero un sentido de lo político indudablemente patriarcal. O sea, otra manera de hablar del suicidio. No es extraño que el tono general de la película sea el de la indecisión, la timidez, la confusión y finalmente el nihilismo. Quizá por ello, *Masculin/Féminin* no oculta su esfuerzo por emular la fórmula de la encuesta como método de trabajo o fuente de información para reconocer los desatinos, las preocupaciones y opiniones generalizadas (con todos sus restos del pasado) de la Francia de mediados de los sesenta [11]. Así también, es comprensible que la cinta se estructure en una serie de encuentros recurrentes que, como sostenía Lefebvre del análisis crítico de lo cotidiano, servirán para «revelar unas ideologías»<sup>115</sup>.

«La pureza no pertenece a este mundo», leemos en otro de los intertítulos de la cinta [14]. Y la película es, nuevamente, un conjunto de cuadros e interrogatorios que se agolpan, de preguntas que se lanzan al espectador a través de pequeñas escenas, entrevistas y testimonios en el apartamento o el café, instantes breves o serios y prolongados diálogos, imágenes que se adhieren unas a las otras y nos obligan a extraer conclusiones únicamente atendiendo a todos los elementos en la suma de los distintos momentos. Otra vez Godard se esfuerza por ofrecernos una visión de conjunto y trazar un plano social y político de la ciudad. Escenas que por su carácter cotidiano nos llevan de una punta a otra de la capital en un momento en el que París, como una alegoría de la nación, se hallaba inmersa en un proceso de modernización o aburguesamiento. Agrietado por obras en cada acera e invadido por multitud de grúas y tractores, el París de *Masculin/Féminin* es testigo de esta remodelación, de este «embellecimiento» o lavado de cara del corazón de la urbe para hacerlo apetecible al negocio (más *chic* y menos popular) en un proceso que acabará con la expulsión de los pobres a los distritos exteriores [11]<sup>116</sup>. En las tomas de Godard vemos los transitados bulevares del centro histórico, abarrotados de luminosos, escaparates y reclamos publicitarios que recuerdan a cualquiera de las iconoclastas fotografías de calle de William Klein, presenciamos las tiendas en rebajas («Discos al 50 %») y cafeterías donde suele haber una prostituta negociando con un cliente, el servicio de lavandería donde Paul y su amigo



[14]

<sup>115</sup> LEFEBVRE, *La vida cotidiana en el mundo moderno*, 40.

<sup>116</sup> ERIC HAZAN, *París en tensión. Urbanismo e insurrección en la ciudad de la luz* (Madrid: Errata Naturae, 2011), 117-119.

comentan, periódico en mano, las últimas actuaciones de Johnson que «como el viejo Hitler y el viejo Stalin» solo sabe matar. Las masas sonoras de fondo y el tono improvisado de las imágenes llevan el peso del registro de lo real, mientras que los pequeños episodios que se suceden parecen ser encuentros paradigmáticos que Godard acumula para poder lanzar a la pantalla las cuestiones más candentes.

En otro momento entramos en el metro aéreo donde estos chicos presencian una pelea racista entre una mujer, seguramente francesa, y dos jóvenes, presumiblemente argelinos. Ella los insulta con gran brusquedad: «¿Sabéis lo que sois vosotros los negros? Sois asesinos en potencia», a lo que el hombre le replica: «¿Y tú? Sueñas con parecerte a las putas de Hollywood. Sí, el dinero. Solo piensas en el dinero, lo llevas escrito en la jeta» [15]. Con la cara seria y acobardada de quien no quiere problemas, Paul y Robert aguantan el mal trago deseando que llegue pronto su parada [16]. Uno de los dos jóvenes implicados en la discusión aprovecha la pasividad y asombro de estos niños asustados para hacer un pequeño alegato contra el racismo encubierto y la apropiación cultural de la música negra cuyo verdadero mensaje es la lucha política por los derechos de esta comunidad: «Ni siquiera saben de qué va. Se cogen la cabeza y susurran: adoro Bessie Smith. No entienden que ella les está cantando «aquí tienes mi gran culo negro». Lo que ella canta no es el amor. No es el deseo ni la tristeza, nada de lo que imaginas. ¿Quieres que te lo diga?» Ella os grita que su gran culo de negra os manda a la mierda. Eso es. Y los músicos igual. Mira Charlie Parker. Si le dijeran, Charlie, hijo mío, tira tu saxo y podrás disparar a los diez primeros blancos que te encuentres por la calle, él tiraría su instrumento al mar y no tocaría nunca más en su vida». Estas últimas palabras las pronuncia mientras la mujer le apunta con un revolver.



[15] [16]

Esta agresividad en la que cuaja toda la violencia de la situación política presente, donde indudablemente se condensa la tensión del pasado racista francés y de Occidente, es palpable en los momentos aparentemente más intrascendentes y los lugares más comunes de la ciudad: el metro, el café, la calle, etcétera. La cámara siempre permanece en el exterior, abierta a todos los sonidos e incidentes pero «se ausenta definitivamente, dejando a las cosas el cuidado de significarse a sí mismas»<sup>117</sup>. Por otro lado, para Paul, casi nada de lo que había pensado concuerda con lo que vive, y sus ideas preconcebidas chocan con una ciudad en tensión y una sociedad llena de contrastes que se irán recrudesciendo. Pareciera como si toda la película fuese una acumulación de instantes de los que Paul va aprendiendo y extrayendo información que le hacen vacilar de sí mismo.

<sup>117</sup> Marie-Claire ROPARS-WUILLEUMIER, *Ensayos de lectura cinematográfica* (Madrid: Editorial Fundamentos, 1971).

En otra ocasión Paul, Madeleine y una amiga almuerzan en un restaurante mientras pegan oído a la conversación entre un cliente y una prostituta que negocian el precio de un servicio. Él es un turista alemán y no quiere gastar mucho porque le gustaría guardar algo de dinero para poder visitar los castillos del Loira, por lo que comienza a hacer números en una libreta. ¿Cuánto vale un cuerpo de mujer?, nos preguntamos enseguida [17]. Ella le confiesa que casi todo el mundo la toma por alemana a pesar de que es francesa, algo que le molesta porque odia a los alemanes: sus padres murieron en un campo de concentración. Visiblemente incómodo y con intención de terminar rápido la conversación para poder estar con la prostituta, el alemán se defiende. Hay que olvidar el pasado y además, él tenía 10 años y se «desolidariza con su padre», ¿por qué volver sobre lo mismo? Y ¿qué le va a hacer él? Mientras, los jóvenes protagonistas no parecen captar la cuestión de fondo que enfrenta a la pareja de la prostituta y el alemán. Madeleine prefiere imaginarse lo extraño que debe ser el trabajo de prostituta que lleva a una mujer a acostarse con cincuenta tipos al día. Su amiga la corrige: «En los barrios pobres, el fin de semana, 110 o 111 incluso» [18].



En este *bildungsroman* manifiestamente politizado, todo pasa para estos jóvenes —sobre todo para ellas—, como si no existiese otro tiempo que el presente y su frágil memoria debe enfrentarse a las atrocidades de unas guerras que no conocieron. La voz fuera de cámara de la prostituta que sigue discutiendo con el alemán nos devuelve a los campos de exterminio: «¿Entonces quién es culpable?» [19] Como bien ha reconocido Philip Watts esta frase se corresponde con la pregunta planteada al final de *Nuit et brouillard* (*Noche y Niebla*, 1955) de Alain Resnais:

[17] [18] [19]

Después de recorrer la historia de los campos, la película de Resnais recorta escenas de juicios de posguerra, y vemos en sucesión a un *Kapo* y a un oficial nazi negando su responsabilidad ante el asesinato en masa. Es en este momento cuando el narrador del texto de Jean Cayrol inquiriere: «¿*Alors, qui est responsable?*» Y es precisamente esta pregunta la que inicia la transición del pasado al presente en la película de Resnais, cuando la cinta pasa de las imágenes documentales en blanco y negro a una lenta grabación en color de Auschwitz rodada por Resnais en 1954.<sup>118</sup>

Godard se lleva el juicio de la Historia a este café y lo mezcla con una conversación sobre prostitución y sexo. La pureza no es desde luego de *su* mundo. *Masculin/Féminin* es a todas luces un intento de gran complejidad por abarcar todos los signos de la vida y la política en los años sesenta en toda su modernidad, pero sin olvidar sus represiones y peligros, esto es, también en toda su creciente brutalidad. Retomando una serie de hilos que ya había abierto, y ahondando en un conjunto de

<sup>118</sup> WATTS, «Godard's Wars», 200-201.

problemáticas sociales que le son especialmente importantes — la agonía del tiempo, la volatilización de la vida y el borrado de la memoria—, Godard va dibujando un mapa histórico de la ciudad expropiada y socialmente desigual. Sus films siempre abiertos, expuestos a la contingencia e incluso arbitrarios se presentan como tentativas por introducir los procesos de reflexión en el cine<sup>119</sup>. Justamente por esa misma razón y estimulado por dar cuenta de las mutaciones allí donde son más fuertes y arrojan una mayor comprensión del todo social, el cine de Godard no dejará de trasladarse a los márgenes urbanos.

### ***Entre fragmentos y máscaras: Una mujer casada***

En virtud de ello, hemos de advertir que la fragmentación de la ciudad, la pervivencia de la guerra, la debilidad de la memoria, la cosificación de la cultura y la reificación de las prácticas vitales y sexuales simbolizadas en la alienación femenina, constituían el entramado de asuntos ya tratados en *Une femme mariée (Una mujer casada)*, película fechada en 1964, dos años antes de que Godard filmase las aventuras de estos «hijos de Marx y la Coca-Cola». Aparentemente se trata de una película de «hechos precisos» que ocurren en el presente. La historia es de sobra conocida. Charlotte es una mujer de clase media aburrída de su matrimonio con un piloto de avión, que encuentra en un *affaire* adúltero con un actor de teatro cierto alivio a su tristeza y una forma de dar respuesta a las indeterminaciones sobre su propia persona, sus deseos y su situación personal que le turban —«¿Quién soy yo? No lo sé exactamente», reconoce—. En alusión a este film, Godard hace una comparativa en la que se mofa de una palabra sagrada en el imaginario histórico francés, la Ocupación:

[*Une femme mariée*] es un film, no sé, sobre las ocupaciones de la mujer. [...] Y luego la ocupación, son juegos de palabras otra vez, pero es... ¿cuál es la ocupación? Hay un fenómeno en Francia que se llama «la ocupación», y que significa los alemanes, la guerra, es decir, la ocupación de un país, de un territorio, y... y no sé si, *del tiempo de la gente*, y hay tres alusiones a eso... está, por un lado, la cocinera que dice un texto de Céline —que era un gran escritor proalemán— se ve *Nuit et Brouillard* así que la acción ocurre veinte años después de esa época, pero al mismo tiempo doy a entender que esa época sigue existiendo, existe incluso, con más fuerza que nunca, pero de una manera menos visiblemente atroz, por lo que la gente no tiene cuidado y se deja expropiar.<sup>120</sup>

La protagonista es un poco como esas chicas de *Masculin/Féminin*. Está acostumbrada a atravesar la ciudad en taxi para hacer sus compras en los grandes almacenes, recoger

---

<sup>119</sup> SONTAG, *Estilos radicales*, 213.

<sup>120</sup> GODARD, *Jean-Luc Godard. Introducción a una verdadera historia del cine*, 145. [La cursiva es nuestra].

a su marido en el aeropuerto, tomar un baño en la piscina municipal e ir a ver a su amante a su apartamento o visitarlo en hoteles de periferia. El París que nos muestra vuelve a ser esta ciudad descubierta, herida, una sucesión desintegrada de espacios periféricos y lugares anónimos conectados por el automóvil, aunque buena parte de la obra se desarrolla en la casa privada de la pareja [20]. Paulatinamente Godard se propone reducir el espacio para analizar a la mujer en relación con una formación social. La cuestión del espacio privado y enclaustrado –en absoluta contraposición con ese cine callejero centrado sobre cierta idea de lo espontáneo de la primera *Nouvelle Vague*–, no la abandonará Godard en sus próximas cintas. Así pues, esta Madame Bovary de los sesenta habita un moderno piso de suburbio de estilo internacional, neutro, minimalista, funcional, transparente y provisto de todos los complementos indispensables para la vida burguesa: tocadiscos, televisión, aspiradora, muebles racionalistas, cocina totalmente equipada, servicio de limpieza y ella incluida en calidad de objeto estrella de la casa. En efecto, Charlotte no parece más que eso, una mujer que se ha dejado expropiar, una cuidada imagen de sí misma que se mira y se mira comparándose con los esculpidos cuerpos femeninos de las revistas de moda con la misma atención con la que observa la mirada que los otros (hombres) posan sobre ella. Como las mujeres de esos anuncios de lencería que ojea, considera que «existe para ser vista», comprende que debe operar siempre la lógica exterior/interior, público/privado, fuera/dentro sobre su propio yo y su cuerpo de forma tal que quede siempre del lado visible, el de la imagen o el lado de la máscara [21]. Como la película, subtitulada «fragmentos de una película rodada en 1964» ella es, en todo momento, una porción de una cadena mayor, la de la producción industrial de imágenes y objetos que ocupan tanto las calles como su inconsciente<sup>121</sup>.

Aunque sus posturas no son completamente similares, en este aspecto, Godard parece estar ilustrando el capítulo del conocido ensayo de Jean Baudrillard, *La sociedad de consumo*. O peor aún, Godard parece haber tomado al pie de la letra un pasaje de otro estudio del sociólogo francés, de título *El sistema de los objetos*: «Esta mujer ya no es una mujer, sino sexo, senos, vientre, muslos, voz o rostro: esto o aquello, una cosa preferentemente [...] Desintegrada en serie, según su cuerpo, la mujer trocada en objeto puro es recuperada entonces por la serie de todas las mujeres-objeto de la cual no es sino un término entre otros»<sup>122</sup>. En *Una mujer casada* el énfasis está puesto en la forma cómo el dinero funciona en la distribución de una

---

<sup>121</sup> Nos referimos a Jean BAUDRILLARD, «El objeto de consumo más bello: el cuerpo», en *La sociedad de consumo. Sus mitos, sus estructuras* (Madrid: Akal, 2007), 155-187.

<sup>122</sup> BAUDRILLARD, *El sistema de los objetos*. (México: Siglo XXI, 1970), 114-115.



[21]



[22]



[20]

estimulación sin fin de la demanda a través de la publicidad, en cómo se organiza el deseo y la demanda en una sociedad de masas:

En efecto, la mujer de *Une femme mariée* ya es una habitante de Alphaville —mujer reducida a un objeto por las presiones de la vida moderna, incapaz de ser ella misma— pero también es un objeto que consume, y a lo largo de la película se enfrenta a carteles, posters, que la invitan a hacerlo. Se le dice cómo medir su busto y si no cumple con las normas industriales, cómo hacerlo más grande; cómo ser sexy, cómo ser deseable: en otras palabras, cómo aumentar su valor en el mercado libre.<sup>123</sup>

Efectivamente, el cuerpo de Charlotte es un fetiche, está troceado en planos detalle que muestran varios pedazos destacados o imágenes parciales de su cuerpo, concretamente de las zonas erógenas (piernas, pecho, cadera, etc.) y como tal, presenta una sensualidad perversa pues tan pronto la revisten de atractivo erótico como nos recuerdan su incapacidad para constituirse como sujeto unitario [22]<sup>124</sup>. Influidos por los escritos de Barthes y Lévi-Strauss sobre los mitos modernos que tanta fama cobraron por aquellos años, Godard juega a ser una especie de científico o dios estructurante y filma el cuerpo de la mujer como si la cámara, que se pretende objetiva, se encontrase delante de un ente que debe verse por partes. En palabras del cineasta: «Igual que Lévi-Strauss hubiera podido dar la idea de la mujer en una sociedad primitiva de Borneo, yo he tratado de ofrecer la idea de la mujer en una sociedad primitiva de 1964»<sup>125</sup>. Idéntica operación hace con la ciudad. En su particular guerra contra la abstracción y fetichización del espacio, Lefebvre protestó con indignación contra los procedimientos que fracturaban la ciudad denunciando que esta operación de descomposición es idéntica a la disociación del cuerpo del deseo, un tipo de separación que divide el cuerpo en imágenes y signos practicada mayormente sobre el cuerpo femenino:

El espacio de la sustitución que reemplaza la naturaleza por una abstracción fría, por la ausencia de placer, es el espacio mental de la castración (a la vez ficticia y real, simbólica y concreta). Es el espacio de la *metaforización* en el que la imagen de la mujer suplanta a la mujer, donde su cuerpo se fragmenta, *donde el deseo se quiebra y la vida se deshace*. En el espacio abstracto imperan la soledad fálica y la autodestrucción del deseo. La representación del sexo ha sustituido al sexo bajo el vocablo «sexualidad» y su apología envuelve su depreciación. Habiendo perdido el estatus de naturalidad, apelando en vano a una “cultura” del cuerpo, el sexo deviene asimismo una localización, una especificación, una especialización, con sus lugares y órganos: las zonas “erógenas” asignadas por los

---

<sup>123</sup> Godard en ROUD, *Godard*, 25.

<sup>124</sup> Hemos tomado esta idea de la citada aportación de Guy SCARPETTA a KRISTEVA, «Godard et les femmes (1960-1983)».

<sup>125</sup> Tomado de Roman GUBERN, *Godard polémico* (Barcelona: Tusquets, 1969), 15. En cuanto a las concomitancias entre Godard y estos filósofos es señalada por BAECQUE, *Godard. Biographie*, 260.

sexólogos, los órganos de la reproducción. [...] Confinado por la abstracción del espacio fragmentado en lugares especializados, el cuerpo mismo se fragmenta y se pulveriza. El cuerpo representado mediante imágenes de la publicidad (las piernas por las medias, los senos, el rostro, etc.) descompone el deseo, lo condena a la frustración ansiosa y a la satisfacción insatisfecha de las necesidades locales. En el espacio abstracto, dondequiera se sienta su influencia, *la muerte del cuerpo se cumple de dos maneras: una simbólica y otra concreta. Concretamente, por efecto de las violencias; simbólicamente, mediante la fragmentación de lo vivo*. Esto es particularmente cierto en el caso del cuerpo femenino, transformado en valor de cambio, signo de mercancías y en mercancía misma. [...] El «mundo de los signos» no es solo el espacio ocupado por los signos y las imágenes (por los objetos-signos y los signos-objeto), sino el espacio donde el Ego ya no está en relación con su naturaleza, con una materia, ni siquiera con la «coseidad de las cosas (las mercancías) sino solo con las cosas desdobladas de sus signos y de hecho suplantadas y suplidas por ellos. El «yo» porta-signos ya no guarda relación sino con otros portadores de signos.<sup>126</sup>

Charlotte —como París, entiende Godard— es el vivo ejemplo de esta escisión, de ella con su cuerpo, con el mundo, con las cosas y con el resto de personas, ella es este sujeto que solo porta signos de su propia sexualidad y solo puede comunicarse con otras como ella (sus semejantes, sus hermanas). *Une femme mariée* es, volviendo nuevamente sobre el vocabulario de Godard, la degradación y reducción de la mujer a la condición de objeto desprovisto de vida e inserta en el circuito de mercancías, que no tiene mayor entidad que la de un coche, un perfume o peor aún una imagen de esos productos. No tiene ese «yo en relación con las cosas» del que hablaba Lefebvre. Mas, como ocurre siempre en su cinematografía, como le pasaba a Natasha y como le pasará a otras, Charlotte aprende a desdoblarse, a viajar al interior de su propia máscara a partir de una serie de monólogos interiores y diálogos con las personas que le rodean. Así su deseo no se quiebra y su vida no se deshace. Dos parecen determinantes y se sitúan al comienzo y al final del film. Éste último lo mantiene con su amante y versa sobre «el teatro y el amor» [23]. El primero de ellos se desarrolla en su piso bajo el título «El presente» [24].

Allí recibe la visita de Roger Leenhardt, conocido del matrimonio. Hablan sobre la ciudad, lo mucho que está cambiando, lo tumultuosa que se ha vuelto — «¡Por los árboles y las plantas! El dinero nunca reemplazará a los años»— y sobre el propio apartamento, que definen como un lugar de evasión hecho a la escala de los hombres. Charlotte describe la casa en una suerte de recitación del folleto publicitario que hubieron de leer antes de instalarse allí: «Habrá notado que las casas están repartidas alrededor de tres parques que descienden en una suave cuesta hacia el Sena. Se viven aquí, cada día, momentos que se creían excepcionales [...] Todo aquí es de calidad. ¿Ha

<sup>126</sup> LEFEBVRE, *La producción del espacio*, 345-347. [La cursiva es nuestra].



[23] [24]

visto las fachadas elegantes en las que se juega con la piedra de sillería, el mosaico y la caoba barnizada?». De la misma manera que ella es un recorte de revista, el espacio suburbano que habita no es más que una postal de anuncio. Con un tono similar, en pocas palabras su marido confirma la alegría inmensa que produce vivir en un enclave como este: «Luego le enseñaré el cuarto de baño. Hay un grifo con regulador termostático, y también un peinador en el que toda mujer desearía entretenerse»<sup>127</sup>. Pronto la conversación deja de ser esta ristra de frases vacías tomadas de un catálogo de inmobiliaria, y pasa, casi imperceptiblemente, a una meditación conjunta sobre la memoria y el tiempo presente. Pierre, el esposo, participó varios días en los procesos judiciales de Frankfurt Auschwitz que tuvieron lugar entre 1963 y 1965 en la ciudad alemana y subraya la importancia de la memoria y la necesidad de no olvidar para poder vivir. La protagonista, *ella*, asegura que «la memoria, todo eso, no hace falta. Prefiero el presente» [...] «durante el presente no tengo tiempo para meditar, no puedo pensar» [25]. En una escena anterior Charlotte ha confundido Auschwitz con la talidomida, así pues no parece incoherente que su intervención en este coloquio doméstico se centre en alabar esta ligereza del presente: le resulta más «excitante», «hay que vivir en el presente». Puede parecer un simple y tonto comentario propio de alguien que no ha pensado, que no se ha tomado el tiempo de hacerlo para saber lo que dice porque vive demasiado en el presente. Sin embargo, creemos que no hay en ello tan solo una referencia al peligro de la disolución de la memoria histórica, sino también al tiempo presente, como el lugar en el que las cosas pueden percibirse en su proceso de gestación o cambio. De repente, si continuamos escuchando su reflexión veremos cómo, en este tiempo fugaz Charlotte se reconoce, hace como su amante en las tablas del teatro, y sale de sí misma:

El presente es comprender lo que me pasa y para ello intento ver a qué se parece, a todo lo que ya he visto, a los demás. [...] lo que me gusta del presente es esta cosa que se me escapa, que no consigo controlar. [...] Tenemos que comprender. No soy feliz precisamente porque no tengo vida presente. Porque estoy al día de mi misma pero nada de lo que me ocurre me sorprende.

En este monólogo Charlotte aprecia el tiempo presente como un momento cargado de una vida que a ella se le niega. Pero también el presente es otra forma de hablar del acto de toma de consciencia de esta realidad. Tomará nota. A lo largo de la cinta la mujer se verá obligada a practicar una división sobre ella misma, contradecirse y buscarse ese *otro* que contiene su *yo*. En todo momento Charlotte parece atenta a las conversaciones de los demás, escucha cuanto la rodea, se hace todo tipo preguntas y se muestra dispuesta a pensarse y



[25]

<sup>127</sup> Sobre la descripción de la casa burguesa en Godard véase Pierre SORLIN, «Décrire la vie, “la vie toute seule” Questions pour des sociologues», *Cinémaction*, n.º 52 (1990): 199-206.

considerar su existencia, a observarse y juzgar el universo de banalidad en el que se escurre su vida. Esta mujer-objeto se ve forzada a recordar que ella es algo más que uno de los objetos que posee su marido, y sentirá la necesidad de resurgir como sujeto de entre los chismes que se acumulan en su casa. Asimismo, Charlotte deberá aprender a mirar de modo que su mirada no sea una simple trasposición de la mirada del otro. Ella es, entonces, un personaje trágico, que sufre el dolor de la escisión interior de sí misma. Pero también una mutante, nos indicaba Godard, porque en su metamorfosis está a medio camino entre dos mundos, el de los objetos y las personas, los muertos y los vivos y solo su sentido crítico o dialéctico, su necesidad de compararse con el mundo, la puede salvar<sup>128</sup>. Y, nuevamente, este acto de salvación o toma de partido se produce en el plano más ordinario de la existencia, en varios diálogos con su amante y en sus monólogos domésticos.

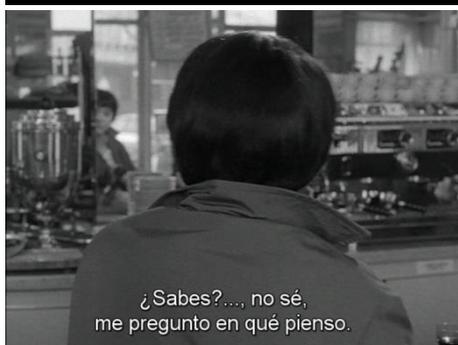
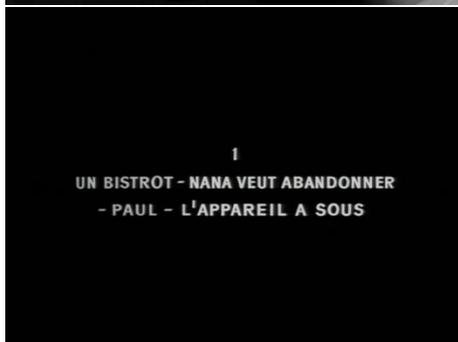
Este recorrido por el cuerpo femenino de la ciudad lleva a Godard a plantear y construir distintas nociones del sujeto, nociones que, aun a riesgo de esquematizar un poco, oscilan desde el existencialismo pasando por el sujeto de la fenomenología hasta llegar a una visión estructuralista y fuertemente politizada de lo que significa la existencia. Pero, en todo caso, encontramos siempre un sujeto mujer que busca establecer unos lazos y conexiones con su propio yo y con el mundo que le son negados. Un yo femenino que logra escapar a la prostitución —en todas sus formas— para afirmar rotundamente «yo existo» [26].

### Capítulo 3. «Yo es otro». La prostituta y la literalidad de las cosas

*Dar el cuerpo pero guardar el alma para «Vivir su vida»*

*Dinero, melancolía y muerte*

Este movimiento ya era plenamente visible en su segundo largometraje importante, *Vivre sa vie. Film en douze tableaux* (*Vivir su vida*, 1962) [1], decimos, un largo que pone la primera piedra en un camino que Godard frecuentará hasta al menos los últimos suspiros de la década de los setenta: la de hacer filmes sobre mujeres que mirando lo que tienen más a mano, pueden pensar su explotación y llegar a lo más hondo de su ser, de su vida<sup>129</sup>. Nana (Anna Karina) es una joven veinteañera, casada y con un hijo, que quiere abandonar a su marido Paul y probar



[26] Dos últimas. [1] Dos primeras.

<sup>128</sup> Véase James WILLIAMS, «Journal d'une femme mariée», en *Jean-Luc Godard Documents*, ed. Brenez (París: Centre Pompidou, 2006), 52-53.

<sup>129</sup> Sobre *Vivre sa vie* como el origen de una serie de estudios «estructurales» de la subjetividad femenina véase Maureen TURLIN, «Three-Way Mirroring in *Vivre sa vie*», en *A Companion to Jean-Luc Godard* (Oxford: Blackwell, 2014), 89-108.

suerte iniciando una carrera de actriz en París. Los doce cuadros de los que se compone la cinta van a narrar este sueño truncado y hacernos partícipes de las aventuras de esta chica de nombre literario a la que le gusta ir al cine —*Nana* es la heroína de *Les Rougon-Macquart* de Émile Zola, retratada por Édouard Manet, filmada por Jean Renoir y, no lo olvidemos, es también aquella mujer extraña que aparece en *Le Paysan de Paris*, de su admirador Louis Aragon. Para mantenerse mientras llega alguna oferta, la Nana de Godard se gana la vida en una tienda de discos de música. Cobra tan poco dinero que no puede pagar el alquiler. El dinero, tema inaugural de la película en el diálogo que mantienen Nana y su marido, lo impregna todo pero no como un valor en sí o «tema», sino más bien como un elemento que está *detrás* de todo y, decididamente, detrás de la vida de Nana: es por dinero por lo que su existencia termina en tragedia [2].

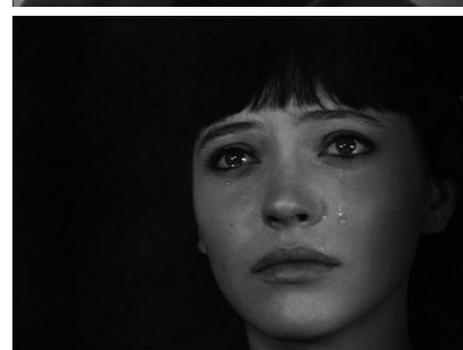
Tras varias broncas con la casera, que trata de echarla de la habitación, y una visita a comisaría después de un pequeño hurto —es allí donde pronuncia la famosa sentencia de Rimbaud, «*Je est un autre*»—, comienza a ejercer la prostitución. Chulos y clientes se hacen entonces con la vida de Nana, que ya ha dejado de pertenecerle. Nana acaba sus días en una callejuela de arrabal cuando uno de sus proxenetas, Raoul, la monta en un coche para llevarla a un intercambio, la «vende» en un sucio negocio entre delincuentes de *série noire* que termina con un disparo en el vientre de Nana [3]. Sin lugar para la redención, Godard filma la corta agonía de esta prostituta que queda abandonada sin vida en el asfalto con una especie de uniformidad que acentúa la sensación de indiferencia que parecen sentir sus matones, y un silencio sobrio imprime a la escena un realismo documental. La cámara, como una intrusa, durante toda la obra va siempre por delante de Nana como si negara su libertad de actuación, indicándole el camino (la cámara llega incluso a instalarse antes que nadie en el lugar del crimen). Esta pericia de la cámara junto a aquella escena en la que Nana va a un cine y llora el destino fatal de Maria Falconetti en *La passion de Jeanne d'Arc* (*La pasión de Juana de Arco*, 1928), de Carl Theodor Dreyer, nos avanza que su muerte es inevitable pues su vida depende de otros [4] [5] [6]. Una muerte involuntaria y permanente, banal incluso, nada metafísica en todo caso. Una muerte que no consigue que Nana alcance una forma más elevada de subjetividad sino que la sume, más aún, en su estado de propiedad en las manos de otros. Tal muerte es perpetrada por un grupo de hombres que la poseen, se la pasan y al final la matan. «La subjetividad de una mujer es erradicada por y para otro masculino» anota rotundamente Silverman<sup>130</sup>. Nana, sabedora de su estado, pasea su rostro melancólico y pensativo por toda la cinta hasta que se apaga su vida en esa calle de arrabal.



Primero, el dinero.



La mort !



La mort.

[2] [3] [4] [5] [6]

<sup>130</sup> FAROCKI y SILVERMAN, *A propósito de Godard*, 50.

De aquí en adelante podremos apreciar que en el cine de Godard la melancolía no es un simple sentimiento más o menos ligado a la trama. La melancolía es un signo, ostenta en su obra la condición de síntoma de la opresión femenina. Rara vez está relacionada con los tópicos a los que comúnmente se la asocia: la creatividad del artista, el hastío trascendental o el pesar de personajes con honduras existenciales. No, aquí la melancolía es una marca, casi diríamos de muerte, que portan los seres más corrientes. La llevan sellada en su expresión las mujeres que se saben vendidas por un puñado de dinero o cuya existencia está condenada al aislamiento y la alienación, o sea, a una especie de muerte en vida. De ahí también que esa mirada a un París que él entiende moribundo resume melancolía. Aunque el doblez existe: Godard asocia fuertemente la melancolía al dinero (y el dinero a la muerte, claro está), pero también a un estado de pensamiento en el que las mujeres se sumergen en una reflexión sobre su situación (y este estado de reflexión tiene que ver con el amor, ya lo intuimos).

De hecho, esta «venta» de la mujer en un intercambio en coche y a las afueras de la ciudad que acabamos de presenciar se repite en los primeros minutos de *Le mépris* (*El desprecio*, 1963). Paul (Michel Piccoli), un dramaturgo francés, acepta un cheque generoso que un arrogante productor norteamericano le entrega para que reescriba algunas escenas de una película, *La Odisea*, que está realizando y que será dirigida por Fritz Lang. Con esta suma de dinero podrá pagar un moderno piso en un suburbio romano. Prokosch (Jack Palance), el productor, está tan interesado en que el guionista le salve la película como en llevarse a su hermosa mujer, Camille (Brigitte Bardot), quien finalmente es «vendida» al productor, algo que sellará en el semblante de Camille una profunda melancolía y le hace meditar sobre su condición de objeto y sopesar la idea de dejar a su marido. De esta manera, Paul es convertido en prostituta que se vende al dinero hollywoodiense, algo que Lang le advierte recitando el conocido poema de Brecht que dice así: «Para ganarme el pan, cada mañana voy al mercado donde se compran mentiras. Lleno de esperanza, me pongo a la cola de los vendedores». Pero Paul también va a convertirse en «proxeneta» de su propia mujer, al dejar que Camille se vaya con el productor en su flamante deportivo para complacerlo. Entre el dinero y el amor, Paul se decanta por el primero y esta decisión acarreará, como llevada por un *fatum* predestinado por los dioses, la muerte violenta de su esposa<sup>131</sup>.

¿Qué escoge Nana? ¿Puede Nana elegir, realmente? Lo veremos enseguida. Digamos, por ahora, que una pequeña historia de amor con un joven que le lee pasajes de Edgar Allan Poe (en concreto el conocido cuento «El retrato oval» y la voz es

---

<sup>131</sup> Una profunda lectura de este film de corte psicoanalítico puede encontrarse en Leo BERSANI y Ulysse DUTOIT, *Forms of being. Cinema, Aesthetics, Subjectivity* (Londres: British Film Institute, 2004), 19-74.

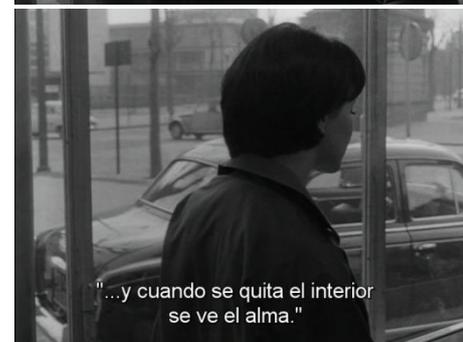
la del mismo Godard), un encuentro con una vieja amiga que también trabaja de prostituta y una conversación con un filósofo en un café hacen pensar a Nana que ella es algo más que un objeto comprable con dinero. Son pocos y cortos los trances de consciencia en este mar de melancolía, pero son decisivos.

Entre el exterior y el interior, el plus de ver

En cuanto al espectador, debe ligar las imágenes, con todas estas «porciones» de relato para comprender en su complejidad el interés de Godard por ir hacia la «verdad» de Nana. A partir de estos fragmentos de conversación, podemos recomponer el sentido. *Vivre sa vie* obra el prodigio de hacernos entender una cosa por otra totalmente distinta, solo con conectarlas sobre una misma banda de imágenes. Otra vez Jean-Luc se siente poeta surrealista, va en busca de lo real, de lo que está más dentro, mirando lo que le rodea, haciendo pasear su cámara por las calles y por cualquier objeto, fijándose en cada ruido, cada imagen.

Al inicio, cuando Nana conversa con su marido este le lanza azarosamente una frase enigmática en guisa de «historia»: «¿Cómo era...? La gallina es un animal que se compone del exterior y del interior. Si se quita el exterior, está el interior. Si se quita el interior, entonces se ve el alma» [7]. La anécdota de la gallina, es sin duda, la historia de Nana, quizá porque *poule* significa gallina y prostituta en francés, quizá porque la cámara la encuadra rápidamente a ella o simplemente porque Nana es la única protagonista de la película, el alma que será descubierta y no podemos dejar de pensar en ella como ese animal. Todos los posibles son el mismo, y, realmente, da un poco igual cuál prevalezca. Si estas palabras son importantes es porque nos proporcionan un resumen tanto de lo que va a venir en *Vivre sa vie*, como del proyecto cinematográfico y filosófico de este autor. El material de partida del cineasta es el registro de los datos externos (visuales y auditivos) de la realidad, pero Godard quiere ir más allá (más allá también de la «psicología» de los personajes) y sugerir un interior de las cosas que solo puede ser captado mezclando los puntos de vista, combinando los movimientos de cámara, utilizando el montaje y yuxtaponiendo elementos narrativos antagónicos: aspectos puramente realistas o documentales, junto a otros elementos que se intercalan como carteles, textos, en un guión hecho de «trozos», etc<sup>132</sup>.

«En el cine —decía— la creación artística no consiste en pintar nuestra alma en las cosas, sino en pintar el alma de las cosas»<sup>133</sup>. Farocki destaca que si Godard construye la categoría «realidad» de manera distinta en cada film, siendo en *Vivre sa*



[7]

<sup>132</sup> Hemos tomado esta idea de SONTAG, *Estilos radicales*, 218.

<sup>133</sup> GODARD, *Jean-Luc Godard por Jean-Luc Godard*, 28.

*vie* un sinónimo de «alma», rara vez se sirve del plano-secuencia para buscar esa verdad que tanto ansía y, cuando lo hace, le da la vuelta a los términos: «Bazin privilegiaba el plano secuencia porque creía que implicaba una menor intervención discursiva que el montaje, y porque estaba menos cargado de significación y era, por ende, más "real". El plano secuencia en el episodio 2 es lo contrario de esto: no solo anticipa los movimientos de Nana en lugar de limitarse a seguirlos, sino que también genera un excedente de significado»<sup>134</sup>. Claro que es en este excedente significativo, en este *plus de ver*, donde reside para el suizo, algo así como «lo real» de la realidad, podríamos decir, el alma de las cosas. Lo que emerge en esta pequeña y preliminar escena es un ideario, un proyecto cinematográfico: veamos un poco mejor la vida de esta chica, veamos su interior y qué tiene que decirnos sobre sí, veamos más allá, aunque sea la epidermis, los ruidos, los objetos que toca, lo que queda fuera, lo único que tengamos.

De forma algo romántica, Godard se afanó por desnudar el alma de Nana, ver su interior a través de su exterior, con la misma intensidad con la que después tratará de ver las relaciones (sociales) que palpitan en cada objeto<sup>135</sup>. No obstante, debemos puntualizar que conforme avanza el tiempo y la sociedad de consumo se consolida, las mujeres de los films de Godard solo parecen tener un exterior del que no emerge alma alguna, una superficie plana sin reverso, aunque, debemos anotar igualmente, esto es solo en apariencia. Mucho tiempo después, recién finalizadas sus andanzas por el marxismo-leninismo, se defendía de las críticas que lo tildaban de ser el ángel exterminador del cine, proponiendo un acercamiento a su trabajo cortado por el mismo patrón que aquel ímpetu más o menos existencialista que lo movió a realizar *Vivre sa vie* de la forma en que lo hizo:

Yo nunca he pensado en términos de destrucción. Lo que quería era pasar *al interior* de la imagen, puesto que la mayoría de las películas se hacen *en el exterior* de la imagen. ¿Qué es la imagen en sí? Un reflejo en un vidrio, ¿tiene grosor? Ahora bien, en el cine uno se queda normalmente fuera de ese reflejo, en su exterior. Lo que yo quería era ver el otro lado de la imagen, verla por detrás, como si se estuviera detrás de la pantalla y no delante.<sup>136</sup>

Si a principios de los sesenta era pertinente preguntarse por el interior de las cosas y mirarlas de otro modo, en los años setenta y ochenta parecía necesario empezar a hacer lo propio con las imágenes, indudablemente porque por aquel entonces

---

<sup>134</sup> FAROCKI y SILVERMAN, *A propósito de Godard*, 24.

<sup>135</sup> Esta problemática de indudable raigambre fenomenológica de la expresión del alma en el cuerpo y viceversa comienza muy pronto en Godard, especialmente, como decimos en *Vivre sa vie* y llega a su máxima expresión, muchos años después en *Je vous salue, Marie* (*Yo te saludo, María*, 1984) una traslación del episodio bíblico de la Encarnación, en la Suiza de los años ochenta.

<sup>136</sup> GODARD, *Jean-Luc Godard. Pensar entre imágenes*, 80.

eran ellas las que estaban en peligro. Del cómo se efectúa el contacto con la realidad pasa pronto Godard a una investigación sobre el cómo se hace la imagen, que transita por un camino análogo: primero hay que afirmar que las imágenes tienen un exterior y un interior, una parte delantera y otra trasera, unas bambalinas.

*Estar con las cosas, «ser responsable»*

Pero dejemos ahora un poco de lado este asunto de las imágenes. Es, efectivamente, una preocupación algo más tardía. Pasemos a otra de las mayores inquietudes de Godard, por cuanto se trata de una de las estrategias más efectivas para ver lo invisible: la consciencia de la literalidad. En la calle del suburbio donde las prostitutas suelen pasar la jornada de trabajo Nana se encuentra con una vieja amiga Yvette, y van a tomar una copa. Mientras caminan hacia el bar estas dos jóvenes van poniéndose al día sobre sus vidas. La cámara de Coutard muestra sus nuca invitándonos a prestar atención a las palabras:

Nana— ¿Qué fue de Raymond?

Yvette— Oh là là...

Nana— ¿Qué ha pasado?

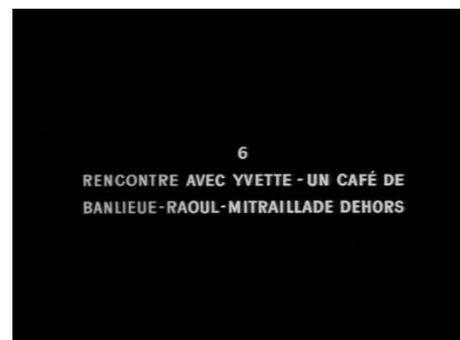
Yvette— La vida es cruel... Me gustaría partir, evadirme a los países más cálidos.

Nana— Huir, eso es una tontería. [*«Vouloir s'évader c'est de la blague»*] [8]

Ya en el café, en dos movimientos laterales, la cámara nos muestra a Raoul, «novio» de Yvette y futuro proxeneta de Nana, la barra del bar llena de vasos, y una esquina con dos pequeños sofás donde toman asiento. La conversación de las dos mujeres continúa, esta vez con un tono más serio si cabe. La amiga le cuenta la típica historia de la dura vida de una chica abandonada por su marido, quedando sola y con varios hijos, que se ve obligada, poco a poco, a prostituirse: «Era más cómodo. Es triste, pero yo no soy responsable». En su lugar, Nana, responde con una declaración absoluta de responsabilidad a la que se ampara para no contarse cuentos sobre su situación:

Creo que somos siempre responsables de nuestros actos. Somos libres. Levanto la mano, soy responsable. Giro la cabeza, soy responsable. Soy infeliz, soy responsable. Fumo un cigarrillo, soy responsable. Cierro los ojos, soy responsable. Olvido que soy responsable, pero lo soy. Querer evadirse es una tontería. Después de todo. Todo es hermoso. No hay más que interesarse en las cosas y encontrarlas bellas. Después de todo, las cosas son como son. Un rostro es un rostro. Los platos son los platos. Lo hombres son los hombres. Y la vida es la vida. [9]

Puede sorprender, que un ser cuya vida se escurre en las manos de otros, pronuncie este alegato de libertad individual. Pero, como Accattone, Nana también hace un discurso sobre la autodeterminación que resulta irónico. Las cosas de las que dice ser responsable son tan poco trascendentales, su voluntad está



[8]



[9]



[10]

tan limitada que el discurso es en realidad una advertencia: solo hay libertad en el saber que las cosas del mundo son ellas mismas y no puertas de entrada a otra realidad metafísica. No hay mucho más que esperar<sup>137</sup>. Nana nos mira a los ojos [10]. Pero además del interés por subrayar la «falsedad» verdadera del cine, además de la voluntad de tirar al suelo la cuarta pared de la ficción filmica, esta mirada tiene algo más que decir. Nana nos interpela, nos convoca, es una mirada presente en un aquí y ahora del tiempo y el espacio del café, con todos sus ruidos de fondo y todos sus personajes secundarios, una mirada pues, que tiene presencia. Una mirada implicada, la de un sujeto afectado que se reconoce dentro del mundo. De hecho, la mirada de Nana es tan aguda que parece incluso ser consciente de la violencia con la que se fetichiza su cuerpo, de las profundas cuestiones de poder y control sobre su vida, que se juegan en cada mirada entre ella y otro hombre. Nana sabe que en cada mirada puede haber una transacción económica en la que ella es el producto<sup>138</sup>.

*Vivre sa vie* es una película que nos devuelve la mirada, nos obliga a situarnos, a escuchar, observar y pensar todas sus cosas: los platos, las tazas, los cigarrillos, la música, el murmullo cotidiano todo se hace significativo. Ser libre significa ser responsable ante estas cosas, una libertad que no tiene fondo ni interior psicológico. La proximidad de Godard con el existencialismo, lo lleva a interesarse por el pensamiento y los actos, el comportamiento humano así como a sostener la idea de que ver es ejercer una responsabilidad<sup>139</sup>. Y con todo, su interés por denunciar la explotación lo llevan a mostrar que todo, incluso la mirada es inseparable del dinero<sup>140</sup>. Pero la escena no queda ahí, pues Nana tendrá que poner a prueba su pequeño discurso.

<sup>137</sup> FAROCKI y SILVERMAN, *A propósito de Godard*, 35.

<sup>138</sup> Véase Martine BEUGNET, «Commerce and the War of the Sexes: Laetitia Masson and Jean-Luc Godard», en *A Companion to Jean-Luc Godard* (Oxford: Blackwell, 2014), 112.

<sup>139</sup> Precisamente en ciertos autores ligados al existencialismo, subraya Eagleton, se evidencia que el absurdo del mundo es en realidad una fe en su posible esencia, quizá a partir de una férrea responsabilidad y consciencia de los actos propios: «La náusea de un Jean-Paul Sartre o el desafío trágico de un Albert Camus cuando se enfrentan a un mundo supuestamente sin sentido son, en el fondo, parte del problema para el que pretenden ser una respuesta. Solo es probable que sintamos que el mundo es nauseabundantemente absurdo (y no simplemente vano y sin sentido, sin entrar en mayores dramatismos) si de antemano teníamos expectativas infladas sobre él. Camus y Sartre eran suficientemente antiguos, por así decirlo, como para recordar una época en la que el mundo parecía tener sentido». El mundo al que pronto se enfrentará Godard irá perdiendo ese sentido, algo que el suizo lamenta tanto como documenta y la palabra libertad será tan desvirtuada en el horizonte de la Guerra Fría, que valía la pena al menos, empezar a cuestionarla como cualquier otra noción, mirarla atentamente como cualquier otro objeto. Terry EAGLETON, *El sentido de la vida* (Barcelona: Paidós, 2007), 128.

<sup>140</sup> MULVEY y MACCABE, *Godard: Images, sounds, politics*, 38.

Yvette la informa de que Raoul quiere conocerla, entendemos que para sumarla a su haber de chicas explotadas. Nana está dispuesta. En ese momento alguien enciende una gramola y suena una canción con una voz masculina que cuenta la historia de una feliz pareja de jóvenes que viven en los suburbios: ella trabaja en una cadena de producción de una fábrica [11]. Viven en una habitación junto a las vías del ferrocarril. No tienen mucho dinero, no pueden pagar unas vacaciones en la Riviera, pero qué más dan todos esos lujos si se tiene la humilde felicidad doméstica de una vida familiar en una casita donde entra un rayito de sol por la tarde y por la noche la pareja hace el amor en cuanto cae la oscuridad. Cuando comienza la canción Nana mira a un hombre y una mujer que encarnan el ideal de la canción y luego posa su mirada sobre un joven solitario que podría ser el otro que le falta a ella para cumplir el sueño suburbial que promete la melodía [12] [13]. La última imagen que vemos antes de que la música se frene abruptamente, es la de Yvette y Raoul, jugando al *pin-ball* en una suerte de vuelta a la realidad tras la entrada en el imaginario (también urbano, por supuesto), que ha propiciado la canción [14]. Raoul mira a Yvette y pregunta: «¿Es una mujer de mundo o una cursi?» Alguien en la barra sugiere: «Insúltala. Si es una cursi se enfadará. Si es una mujer de mundo sonreirá». Nana se ríe. Tendrá que elegir entre esas dos imágenes, entre el dinero y el amor, entre la prostitución por las sucias calles del centro y la vida en pareja en un suburbio. Por esta vez, Nana elige a Raoul, elige el dinero. Pronto sabemos que al final, Nana, como Juana de Arco, elige morir, solo que no lo sabe. Su responsable libertad se dará de bruces con la muerte en un callejón de suburbio.

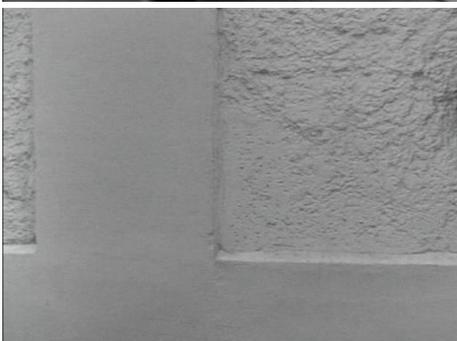


[11] [12] [13] [14]

### La ciudad, esa prostituta

A juicio de Sontag, Godard «encuentra en la prostitución la metáfora más radical para separar los elementos de una vida: como terreno de prueba, una probeta para el estudio de lo que es esencial y lo que es superfluo en una vida»<sup>141</sup>. Y, aun suscribiendo este argumento, consideramos que hay también una cierta imagen de la ciudad a través de la prostituta —que comprende también toda esa separación de los elementos, ese cuerpo hecho trozos y esa ciudad que empieza a fragmentarse. Nana es la *city-girl* cuya tragedia va ligada a la de la propia ciudad. Nana es la ciudad expuesta, la vida ausente que como Juliette en *Deux ou trois choses* acabará en un suburbio unos años después. Godard la filma como un paisaje austero, hace un «documental» de su rostro, como lo hace de los callejones grises, los cafés brillantes [15], las esquinas en las que esperan las chicas [16] [17] o las paredes rugosas filmadas en su entera

<sup>141</sup> SONTAG, *Contra la interpretación*, 267.



[15] [16] [17] [18] [19]

«cosidad» [18], pero también por cuanto son legibles, pues están recubiertas de letreros de cocheras o anuncios de salas de cine que tanto nos dicen sobre la propia rutina de la prostituta (*Tous les jours permanent de 14 h. a 24h.*) [19]. Todo habla. Cualquier cosa, incluidas las señales de la calle o las canciones de las máquinas en los bares, tiene mucho que decirnos sobre los personajes, solo hace falta mirar y establecer conexiones. Las imágenes son de un realismo sobrio, filmadas desde la ventana de un coche como si saliesen de las manos del más ortodoxo operador de cámara de cualquier ejercicio de *cinéma-vérité*. Vemos aún un centro popular, que pronto será «renovado» y desproletarizado, que expulsará a estas chicas hacia otras zonas donde los alquileres sean más baratos y reorganizará el mercado de la prostitución.

Asimismo, para marcar lo ordinario, en *Vivre sa vie* Godard utiliza epígrafes (lo que él llamo *théâtre-vérité*, su *côté Brecht*)<sup>142</sup>, que se harán muy frecuente en su trabajos futuros y que según palabras del cineasta, le permitían expresar mejor el sentimiento interior remarcando el aspecto exterior de las cosas y que adquiere en este film, a nuestro juicio, una implicación más honda: Nana está encadenada a la rutina de trabajo, al tiempo troceado y en un espacio concreto y bien marcado. Cada escena de la película es semejante a otra, no hay cénit ni momentos de grandes dramatismos, simplemente variaciones sobre la vida de Nana que va pasando día tras día. Cada vez sabemos más sobre su trabajo: vemos sus desnudos fríos, literales, sin el menor misterio y reconocemos sus actividades rutinarias. La prostituta es mercado y forma parte de un intercambio, parece decirnos Godard, sin caer en el melodrama. Con el tono de una encuesta o un noticiero de información, una voz en off nos describe cómo son los aspectos fundamentales de su oficio: las inspecciones médicas, las tarifas, el número de clientes por día, los derechos que pueden reclamar las trabajadoras, las ganancias que obtienen, las precauciones sanitarias, etc.<sup>143</sup>.

<sup>142</sup> Según Baecque, los *Fioretti* de Rossellini también constituyen una influencia mayor en este film de Godard. BAECQUE, *Godard. Biographie*, 206. Igualmente, Agnès Varda, de quien Godard era muy cercano, encuentra ese punto común entre realismo y teatralidad siguiendo con su cámara a otra heroína angustiada en *Cléo de 5 à 7* (*Cleo de 5 a 7*, 1962). Su vida también está segmentada temporalmente y los intertítulos indican el paso del tiempo que, en su mayoría, se consume en cafés, paseos y conversaciones. Este paralelismo está desarrollado en Maureen TURIM, «Three-Way Mirroring in *Vivre sa vie*», 96. Varda también quiso operar siempre en el plano presente y sobre la posibilidad de la presencia en el cine, decía: «Esta película tiene lugar en el presente. La cámara no abandona a Cléo de las cinco a las seis y media. Si el tiempo y la duración son reales, los trayectos también». Cita tomada de Antoine DE BAECQUE, *La Nouvelle Vague: Portrait d'une jeunesse* (París: Flammarion, 2009), 88.

<sup>143</sup> Esta frontalidad, esta falta aparente de «explicación», de análisis en *Vivre sa vie*, es lo que tanto gustó a Sontag de la película, embarcada, como estaba en su viaje crítico *contra la interpretación*. La autora americana pone el énfasis en los aspectos más filosóficos y menos sociológicos del tema que trata. Por

Godard incide sobre la estructuración del trabajo y dibuja un tiempo recortado y un espacio fraccionado en habitaciones, calles, cafés. Las actividades de Nana tienen que ver con distintas zonas de la ciudad: se prostituye en los Campos Elíseos y los bulevares exteriores, cerca de la Porte Maillot (más tarde derribada para dar paso a la construcción de un gran Palacio de Congresos) y en los alrededores de la plaza de Châtelet. En su día a día no queda muy claro qué momentos y espacios pertenecen a la vida privada y cuáles a la pública. Pareciera como si el cineasta reconociese que el espacio es siempre social (el espacio de los otros), pero también parece decir con esta vida tan callejera, que queda poco lugar para lo privado (y pronto el imaginario o el lenguaje no podrán ofrecerse como reductos) y, mucho menos, en el caso de una prostituta. Los espacios que habita y en los que trabaja, siendo generosos en el primer término, son un conjunto de umbrales: las *chambres de bonnes* y las mustias habitaciones de hotel de las que entra y sale, incluso la calle y el café parecen tener este carácter pasajero [20]<sup>144</sup>. En un sentido correlativo, tampoco Godard nos ofrece una explicación perfectamente ilustrativa de cómo Nana realiza el paso a la prostitución, ni podemos decir que Godard realice una manida película de «bajos fondos». ¡De hecho Godard filma la prostitución, justo como Lefebvre describía el inventario de la vida cotidiana!:

Se trata, por ejemplo de explorar lo repetitivo. Lo cotidiano, en su trivialidad, se compone de repeticiones: gestos en el trabajo y fuera del trabajo, movimientos mecánicos (los de las manos y los del cuerpo, y también los de las piezas y los dispositivos, rotación o ida y vuelta), horas, días, semanas, meses, años; repeticiones lineales y repeticiones cíclicas, tiempo de la naturaleza y tiempo de la racionalidad, etcétera.<sup>145</sup>

Lefebvre se quejaba de que la filosofía había abandonado lo cotidiano. El cine nunca cayó en tal error. El París de la prostitución es el mismo que el de las actividades ordinarias, no tiene nada de distinto [21]. La prostitución que él filma corta «temporalmente» la ciudad: «En esos lugares y durante esos tiempos, el sexo parece campar a sus anchas, aunque en realidad no tiene otro derecho que el de exhibirse ante el dinero contante y sonante»<sup>146</sup>. La escena en la que acepta el que parece

nuestra parte, consideramos que ambos planos no son mutuamente excluyentes.

<sup>144</sup> La relación de la prostituta con el espacio «membranoso» o el umbral, viene de muy atrás pero quizá nadie como Benjamin insistió tanto en ella (tema que ha trabajado Sigrid WEIGEL en *Cuerpo, imagen y espacio en Walter Benjamin: una relectura* (Barcelona: Paidós, 1999). A propósito de ello, Christine Buci-Glucksmann afirma que de alguna manera, como en los espacios barrocos que suelen tener varias entradas, lo femenino dibujaría cierta escenografía de la modernidad. CHRISTINE BUCI-GLUCKSMANN, *La Folie du voir. Une esthétique du virtuel* (París: Galilée, 2002), 66. Pero lo que es relevante para nosotros es que hay siempre una traslación a la escenografía de la ciudad moderna.

<sup>145</sup> LEFEBVRE, *La vida cotidiana en el mundo moderno*, 29.

<sup>146</sup> LEFEBVRE, *La producción del espacio*, 355.



[20]



[21]



[22]

ser su primer cliente está rodeada de planos que «no significan nada», son simples planos de cosas como muros, paredes con grafitis, o imágenes de Nana dando una calada a su cigarrillo [22]. Imágenes que no denotan trascendencia alguna, solo se significan a sí mismas como la cosa que muestran: un muro es un muro, un cigarrillo es un cigarrillo, un cliente es un cliente<sup>147</sup>. Godard nos indica en varios momentos que Nana está en esa frontera entre la vida cotidiana y la prostitución (que hará de la primera su segunda) igual que tiempo después la protagonista de *Deux ou trois choses* vive en una línea similar que la balancea a uno y otro lado para resaltar que no existen grandes abismos entre ellos. La «caída» de la chica en la prostitución se antoja un acto más bien ordinario, sin liturgias ni patetismo, como un hecho casi imperceptible que nos impide reconocer dónde empieza la prostitución y dónde el trato convencional entre dos personas. Esta confusión se lleva al tratamiento estético, siempre a medio camino entre el documental y la ficción. Tal y como apunta Silverman, para Godard «documental» significa sobre todo *contingencia*, es decir, todo aquello que es posible porque no está planificado, denota aquello que es «directo», azaroso y contingente y que se opone a la relación artificiosa del espectáculo<sup>148</sup>. De ahí su búsqueda de una verdad no reducida a la superficie de las cosas sino a la naturaleza invisible de lo real (es decir, lo invisible que sostiene lo real) que es lo que falta y que debe restituirse vinculando los objetos al pensamiento<sup>149</sup>.

«La vida con el pensamiento»: el cine, la fenomenología y las relaciones amorosas

De hecho, una de las más abiertas reflexiones sobre el lenguaje y el pensamiento en su cinematografía se halla en la película que nos ocupa. La encontramos en la forma de una conversación entre Nana y un filósofo, otro de los *objets trouvés* de los que se compone la película. En el penúltimo cuadro, Nana entra en un café, toma asiento en un rincón y se enciende un cigarrillo. El ruido metálico de las máquinas de café, el de las tazas chocando y el murmullo de la charla generan un espesor en la imagen<sup>150</sup>. Parece haber en *Vivre sa vie*, un sentido del tiempo muy discontinuo, y no solo porque esté dividida en

<sup>147</sup> Esto es lo que Deleuze llama la frontera o la conjunción, es el umbral en el que surgen las multiplicidades y donde se desarrolla una suerte de micropolítica que se opone a los grandes conjuntos.

<sup>148</sup> FAROCKI y SILVERMAN, *A propósito de Godard*, 61.

<sup>149</sup> Domènec FONT, «Jean-Luc Godard y el documental. Navegando entre dos aguas», *Anàlisi: Quaderns de comunicació i cultura*, n.º 27 (2001): 91-100.

<sup>150</sup> Sobre el sonido puntualizaba el suizo: «El realismo, de todas formas, no es nunca lo verdadero, y el del cine está obligatoriamente trucado. Me acerco al teatro también por la palabra: en mi film hay que oír hablar a la gente, tanto más cuanto que, a menudo, los personajes están de espaldas, de tal forma que sus caras no nos distraen. En cuanto al sonido, es lo más realista posible». GODARD, *Jean-Luc Godard por Jean-Luc Godard*, 190.

cuadros. Hay secuencias largas como la de la conversación, combinadas con instantes efímeros de gran belleza o donde parece, asistimos al suceder azaroso de las cosas<sup>151</sup>.

Como por azar, Nana comienza a hablar con el hombre sentado en la mesa contigua que está bebiendo y leyendo un libro. Más aburrida que intrigada, Nana le pregunta: «¿Qué lee usted?». «Es mi trabajo», le contesta él. El tipo en cuestión es Brice Parain, pensador ligado al comunismo francés y autor de *Recherches sur la nature et les fonctions du langage*. Atraída, Nana se sienta a su lado y mantienen una conversación sobre el lenguaje. Ella le confiesa que le gustaría pasar gran parte de su tiempo en silencio, que en ocasiones no encuentra las palabras correctas y le cuesta decir lo que piensa, que la vida le parece demasiado difícil. Él le narra la historia de Portos, un personaje de *Veinte años después*, novela de Dumas, que por primera vez se para a pensar en su vida y a reflexionar sobre sus actos. Seguidamente, Parain añade que hablar es inseparable de pensar y que para hablar bien, habría primero que ser conscientes del lenguaje, hacerlo a partir de una especie de viaje ascético al silencio, trabajar para mirar la vida con desapego (*détachement*) y así elevarse sobre una vida demasiado cotidiana: «Es la vida con el pensamiento» [23]. Mientras Parain habla, Nana nos mira a los ojos, quizá para hacer efectivo el distanciamiento brechtiano, enunciado segundos antes [24]. Puede que para indicarnos que ha habido una mudanza con respecto a su propia forma de entenderse. Nana, como Natasha, está dubitativa, confusa. Tras el diálogo parece haber encontrado el punto de poder pensar su propia vida. En efecto, «Nana hace filosofía sin saberlo», como advertía el intertítulo que preside la escena.

En el siguiente *tableau*, vemos a la prostituta feliz pasar algunas horas con su joven amante, que le recita a Poe, cuyas palabras bien escogidas inciden aún más en la conversación anterior: «Fue un movimiento impulsivo, para ganar tiempo para pensar. Para asegurarme de que mi vista no me había engañado.



[23] [24]

<sup>151</sup> Aunque en un tono algo distinto más relacionado con el psicoanálisis y mucho menos existencialista, resulta curioso que en *El campesino de París* de Aragon de 1926, el protagonista *flâneur* se encuentra a una mujer llamada de forma nada casual Nana, quien envuelta en un «mar de brazos de hombres», representa la fragilidad del tiempo y pronuncia el siguiente discurso:

- ¡Nana!—grité—, ¡pero ya veo que vas a la moda de hoy!
- Yo soy—dijo ella—la misma moda actual, y todo respira por mí. ¿Conoces las canciones de moda? Están tan llenas de mí que nadie las puede cantar: se murmuran. Todo lo que vive de reflejos, todo lo que centellea, todo lo que perece, se une a mis pasos. Yo soy Nana, la idea del tiempo. ¿Has amado tú alguna vez, querido, a una avalancha? Mira solamente mi piel. A pesar de ser inmortal, tengo el aire de algo efímero. Un fuego de paja que se quiere tocar. Pero, sobre esta hoguera perpetua, lo incendiario es lo que llamea. El sol es mi perrito. Me sigue, como puedes ver.

Luois ARAGON, *El campesino de París*, (Barcelona: Bruguera, 1979), 128.

Para calmar y dominar mi imaginación, para una mirada más sobria y más segura». En este instante de amor, la película juega a hacerse muda [25]. La música se superpone a la voz silente de los dos personajes cuyas palabras se escriben en forma de subtítulo, pero no pueden escucharse. Este gesto tiene un profundo sentido, pues para Godard, el cine mudo era la suprema exploración de las relaciones:

Era algo que no filmaba las cosas, sino que filmaba las relaciones entre las cosas. Es decir, la gente veía relaciones, veían, para empezar, una relación con ellos mismos. En líneas generales, la tesis es que el cine mudo, todos los grandes cineastas –los que todavía son conocidos porque han llegado más lejos, o con más fuerza o de la manera más desesperada– iban en busca del montaje: ésa es la tesis; estaban buscando algo que era específico al cine, que era el montaje. Y luego, cuando llegó el cine sonoro, la sociedad, o la forma en que se reanudó, ya que al principio se desarrolló un poco anárquicamente, hicieron que eso se perdiera. El montaje permitía ver cosas y ya no decir las, esa era la novedad.<sup>152</sup>

Y este viejo principio es lo que Godard recupera para renovar el cine y que siga enseñándonos lo invisible. El montaje en tanto que mecanismo para ver y pensar, como paso previo a una construcción distinta de las relaciones entre las cosas, acompañado de un gusto sin par por lo azaroso, por hacer ficción sobre lo vivido. Y el amor, quizá como el cine, es necesario pues tiene algo invisible e irreductible, a diferencia de la excesiva visualidad, la ultraerotización de la mercancía y la pornografía y frente al nominalismo de la publicidad, que dice «esto es esto o aquello» hasta anular la ambigüedad de los objetos y las imágenes. Más allá del simple puritanismo Godard entiende, por tanto, el amor como una forma de enfrentarse al peso insoportable de las relaciones capitalistas de competencia y separación que conducirían directamente a la soledad y el antagonismo (en este caso entre sexos). Un modo, finalmente, de decir «yo es otro». La mejor manera de decir nosotros<sup>153</sup>.

Nana, lo único que quería era *vivir su vida* que es otra, que es darse a sí misma al hablar con los otros y al enamorarse. O dicho en otras palabras, hacerse sujeto *con* otro, apartar el yo, afirmar como Rimbaud «*Je est un autre*» para poder decir «*Moi, j'y existe*», como hace al final del film [26], llevar la máxima de Montaigne que preside la cinta precisamente para poder vivir (*Il faut se prêter aux autres et se donner à soi-même*). El director



[25]



[26]

<sup>152</sup> GODARD, *Jean-Luc Godard. Introducción a una verdadera historia del cine*, 182.

<sup>153</sup> RODRÍGUEZ, «Tres estallidos en el horizonte literario de la Modernidad y la Posmodernidad (Notas sobre Jakobson, Sterne, la mujer invisible y el diccionario de Godard)», 12. Desde el puritanismo «marxista», «feminista» o «paradójico», este pesimismo de Godard hacia el sexo ha sido bautizado de distintos modos. Nos remitimos al excelente trabajo de recopilación en línea ya citado: «Godard et les femmes (1960-1983)». Sobre el amor, o más bien el «don del amor» en términos psicoanalíticos, como herramienta política, véase el también mencionado SILVERMAN, *El umbral del mundo visible*.



[27] De arriba abajo en la primera columna: Nana en *Vivre sa vie*; Natasha en *Alphaville*. Segunda columna: Juliette en *Deux ou trois choses*; Patricia en *Le Gai savoir*. Tercera columna: Anne-Marie Miéville en *Comment ça va?*; Godard en *Scénario du film Passion*.

decía que «*Vivre sa vie* va a probar el dicho de Montaigne de que debes darte a los demás y no solamente a ti mismo»<sup>154</sup>. Nos lo dice Nana en aquel despacho de policía, en un poderoso contraluz que en la filmografía de Godard tan solo será la primera de una serie de imágenes de rostros femeninos aislados y envueltos en una luz misteriosa que traduce precisamente ese momento en el que empiezan a dudar de todo (del lenguaje, de su situación, de lo que les rodea, de sus sentimientos amorosos, de su propia imagen, etc.), cuando se hayan sumergidas en ese trance en el que reflexionan. Los encontraremos, por ejemplo, en *Alphaville*, *Deux ou trois choses*, *Le Gai Savoir*, o *Comment ça va?* y llegarán incluso a recordarnos a la estampa misteriosa del propio cineasta recortado sobre su pantalla en sus experimentos de los años setenta y ochenta [27].

Este ser a dos o ser en trance era también la máxima del cineasta para su trabajo. Por supuesto es normal que alguien como Godard, que se sirve de sus personajes para «pensar el mundo» con nosotros, obre igual que esta prostituta: «Tengo la impresión de que busco quien soy, por qué, qué es la vida y qué son otros, y el cine tiene la ventaja de permitirme vivir mejor la

<sup>154</sup> En este debilitamiento del «yo», el cineasta no pudo escoger un mejor autor de la tradición francesa que el maestro del ensayo. «Los ensayos de Montaigne [afirma Rodríguez], nacieron pues como una consolidación del yo y a la vez como una amenaza contra ese yo, puesto que lo objetiva». Juan Carlos RODRÍGUEZ, *Tras la muerte del aura (En contra y a favor de la Ilustración)* (Granada: EUG, 2011), 47. Este gusto por Montaigne era compartido por Robert Bresson cuyo interés por aflojar el «yo» psicológico del personaje era casi obsesivo y cuya austera puesta en escena (debida, sobre todo, a su fe en el poder de las imágenes más simples que chocan entre sí) es recogida por Godard abiertamente en *Vivre sa vie*. Véase este film con las *Notes sur le cinématographe* en la mano. Hágase el experimento.

vida»<sup>155</sup>. Más adelante apreciaremos cómo existe una absoluta traslación de los intereses políticos y fílmicos de Godard a sus personajes femeninos. Se produce una fusión de su figura con la de sus mujeres que van en busca de una relación distinta con la realidad, que quieren saber quiénes son, que quieren existir, en el capítulo que corresponde a su cine a partir de 1967. Aquello que busca Juliette en *Deux ou trois choses* es ante todo «reencontrar el abecé de la existencia», dando importancia a los momentos en los que como ella dice al final de la película, «de repente, tuve la impresión de que yo era el mundo y de que el mundo era yo. Se necesitarían páginas y páginas para describir eso... o volúmenes y volúmenes...». Pero incluso antes de ello, igualmente, Charlotte dialogaba con su amante y decía no saber quién era hasta que se paraba a pensar las múltiples máscaras de las que estaba hecha. Y más tarde, Paula, la protagonista de *Made in U.S.A.* que va tras la pista de su amante perdido, asegura haber «perdido el mundo pero busca recuperarse». Por su parte, Lemmy, lo veíamos más arriba, anhelaba traer a la vida a Natasha, dar vida a las palabras que se dicen, lo que equivale a ponerlas en ese movimiento a dos luego del proceso de enamoramiento. Habrá que reinventar el amor, como pretendía Rimbaud, para encontrar la vida.

Es evidente que hay en estos años un fuerte poso romántico e incluso rousseauiano en esta exaltación de lo sentimental, el deseo y las pasiones como mecanismo de desalienación. En el caso concreto del cineasta esta visión romántica de la alienación y la percepción surrealista del amor pasa por el tamiz de todas sus lecturas fenomenológicas, especialmente del Merleau-Ponty de *Sentido y sin sentido* y *La fenomenología de la percepción*, o del Sartre de *Lo imaginario. Psicología fenomenológica de la imaginación*. Al tiempo que Sartre sostenía «la reflexión nos entrega consciencias afectivas»<sup>156</sup>, Merleau-Ponty afirmaba cosas como la siguiente:

Buena parte de la filosofía fenomenológica o existencial consiste en asombrarse de esta inherencia del yo en el mundo y del yo en los demás, en describir esta paradoja y esta confusión, en hacer ver la unión del sujeto con el mundo, del sujeto con los demás, en lugar de explicarlo, como lo hacían los clásicos recurriendo al espíritu. El cine es particularmente apto a hacer aparecer la unión del espíritu y el cuerpo, del espíritu y del mundo y la expresión del uno en el otro. [...] La filosofía contemporánea no consiste en encadenar conceptos sino en describir la mezcla de la conciencia con el mundo, su compromiso en un cuerpo, su coexistencia con los demás, y este tema es cinematográfico por excelencia.<sup>157</sup>

---

<sup>155</sup> GODARD, *Jean-Luc Godard. Pensar entre imágenes*, 60.

<sup>156</sup> Jean-Paul SARTRE, *Lo imaginario. Psicología fenomenológica de la imaginación* (Buenos Aires: Editorial Losada, 1960), 9.

<sup>157</sup> Maurice MERLEAU-PONTY, *Sens et non-sens* (París: Lés éditons Nagel, 1966), 72 en [http://classiques.uqac.ca/classiques/merleau\\_ponty\\_maurice/sens\\_et\\_non\\_sens/sens\\_et\\_non\\_sens.pdf](http://classiques.uqac.ca/classiques/merleau_ponty_maurice/sens_et_non_sens/sens_et_non_sens.pdf).

Tanto es así que, en ocasiones, podríamos hacer un ejercicio de sustitución de algunos términos de Merleau-Ponty por otros que interesan a Godard y el resultado es asombrosamente efectivo. Tomemos un ejemplo. Reemplacemos la palabra hombre por «cine» en esta sentencia del filósofo y tendremos una definición del espíritu que inspira al creador en muchas de sus cintas: «...un hombre sin manos o sin sistema sexual es tan inconcebible como un hombre sin pensamiento»<sup>158</sup>. A renglón seguido podemos apuntar el dictamen del propio cineasta: «La puesta en escena es como la filosofía moderna, digamos Husserl, Merleau-Ponty. No existen las palabras de un lado y el pensamiento del otro. Cuando digo que la puesta en escena no es un lenguaje, quiero decir que es al mismo tiempo un pensamiento»<sup>159</sup>. Lo que atrae a Godard de la fenomenología —o, ¿por qué no?, del surrealismo— es esa idea de que la consciencia se mezcla con el mundo, se funde con ella y la cámara está en la misma situación, dentro del mundo, para pensarlo «en cine». Influida por esta filosofía, la obsesión del cineasta por el encuentro amoroso viene dada por este intento de alcanzar un tipo de trabajo fílmico que restituyese los vínculos entre el mundo y la consciencia, que lograrse fundir la objetividad y subjetividad, el cuerpo y el alma con el movimiento, etc. Y con ello también, hacer visibles esos lazos, el entredós de las cosas, hacer visible el conjunto y la propia percepción como un conglomerado de sensaciones y pensamientos. Es decir «1+2+3=la vida»<sup>160</sup>.

Ese plus que muestra la relación entre dos puntos es el amor a diferencia del sexo como mecanismo de parcelación que juega en favor de la mercancía. Aunque en ocasiones, parece decirnos Godard, resulta casi imposible encontrarlo, dado un mundo cada vez más cruel. No es extraño entonces que aquel tipo de escenas amorosas como las de Nana y el joven que leía a Poe o Lemmy y Natasha que gozan de un amor conducido siempre por el lenguaje, vayan desapareciendo del cine de Godard a partir de 1965. Esta vida y este amor que palpitan se irán, si no apagando, sí al menos siendo objeto de un fuerte desmontaje y recomposición. Bien porque la explotación del cuerpo avanzaba a pasos tan agigantados que, a juicio del cineasta, la prostitución (en ese sentido ampliado) lo gobernaba todo, o bien simplemente porque las mujeres se habían hecho lo suficientemente independientes como para no tener que echar mano de ninguna suerte de Pigmiones ni de nadie que las «despertase» o las «avivase».

---

<sup>158</sup> Maurice MERLEAU-PONTY, *Fenomenología de la percepción* (Madrid: Ediciones Península, 1994), 187.

<sup>159</sup> En CERISUELO, «Godard et la théorie: tu n'as rien vu à Pesaro...», 194. Véase también Jallade D'ANDREA, «Questions de méthode: Jean-Luc Godard et les phénoménologues», en *Jean-Luc Godard: Au-delà l'image (Etudes cinématographiques)*, ed. Marc CERISUELO (París: Lettres Modernes, 1993), 35-50.

<sup>160</sup> CERISUELO, *Jean-Luc Godard*, 99.

Huelga decir que la visión de la sexualidad de Godard sufre enormes fluctuaciones a lo largo de su prolongada carrera acercándose más y más al feminismo a partir de la década de los setenta. Sin embargo, no abandonará nunca la tríada conceptual sexo-ocupación-cuerpo femenino (a la que debemos añadir la coordenada espacial: suburbio-casa-fábrica) para pensar las mutaciones urbanas y el funcionamiento del capitalismo en sus principios básicos. Y no la abandonará porque Godard entiende que el cine debería «poder mostrar efectivamente un momento de la historia del cuerpo humano en forma social»<sup>161</sup>. Es esta forma social del cuerpo en relación a la forma social del espacio urbano lo que, obsesivamente se trata de hacer ver, estudiar y denunciar.

El latido de la vida en la pantalla da paso entre 1965 y 1967 al estudio de los procesos de producción en la sociedad moderna. Los personajes ya no revolotean proyectando su propio imaginario sino que son escrutados con lupa sobre el fondo de la estructura social en la que se encuadran como si se tratasen de insectos diseccionados. Sus enfrentamientos o encuentros son menos los de una pareja o un trío cuyo acercamiento y fricción significa el germinar de la vida, para pasar a ser cada vez más un tratamiento de las personas a la vez como seres humanos y como representantes de una clase social, uno de los dos sexos o una idea concreta que debe ser confrontada con las otras en el cuerpo de otro personaje-tipo, para apreciar las discordancias y conseguir que asomen las contradicciones.

### ***La presencia, «Dos o tres cosas que sé de ella»***

#### *Ella, la puesta al desnudo*

*Deux ou trois choses que je sais d'elle* (*Dos o tres cosas que sé de ella*, 1967) es la comprobación de que, tal y como justamente ha señalado Ropars-Wuilleumier, Godard vuelve insistentemente sobre los mismos temas, escenarios y personajes. Godard camina sobre sus propios pasos. En cada caso introduce variaciones para analizarlos mejor, en un gesto que nos permite, nuevamente, hablar de un cine de vocación netamente ensayística<sup>162</sup>. Aunque la repetición de motivos es evidente, *Deux ou trois choses* es considerada la obra cumbre de la primera etapa de Godard y su estudio más concienzudo sobre la evolución del espacio urbano en términos de producción de la subjetividad.

---

<sup>161</sup> GODARD, *Jean-Luc Godard. Introducción a una verdadera historia del cine*, 119.

<sup>162</sup> Marie-Claire ROPARS-WUILLEUMIER, «La forme et le fond ou les avatars du récit», *Etudes cinématographiques*, n.º 27 (1967), 17.

*Deux ou trois choses* se presenta como un examen etnológico en «dieciocho lecciones sobre la sociedad industrial», robando el título a un libro de Raymond Aron [28]. Su hilo narrativo es mínimo con el fin de penetrar lo más hondo posible en todas las bifurcaciones filosóficas, políticas, artísticas e ideológicas que puedan abrirse en cada situación. Buscando este efecto de desapego sentimental, Godard vuelve sobre el camino trazado en *Vivre sa vie* y *Une femme mariée*: ha prescindido del sensacionalismo, el tono elegíaco y la violencia de *serie b* omnipresente en casi todas sus cintas restantes<sup>163</sup>. Reparemos en que, con anterioridad, Godard ha firmado un par de fábulas muy novelescas (*Pierrot le fou*, *Alphaville* o *Made in U.S.A.*). Pero ahora, aquí, ya no habrá ni gánsteres, ni disparos, ni granujas a la fuga, ni sangre de lata, ni amores furtivos, ni máquinas diabólicas, ni islotes costeros, ni detectives soñadores. Tan solo un puñado de horas en la vida de una mujer «normal», una mujer casada, ama de casa y con dos hijos que vive en La Courneuve, una aglomeración urbana en el distrito norte de Saint-Denis y *completa* su jornada prostituyéndose en el centro. Claro que eso no quiere decir que no exista la violencia, la guerra, la ocupación y dominación, los heridos de muerte o las emociones fuertes. Están todos. Solo que se trata de la violencia de todos los días, la violencia desnuda de la ocupación de la vida y también de la guerra como agotador trabajo cotidiano en la ciudad. En cuanto a los fantasmas y los muertos vivientes, vagan por esta película poseídos. Y las emociones no solo brotan de las situaciones más rocambolescas sino concretamente de los momentos de reflexión y autoconsciencia: la emoción de decir «yo existo» es la experiencia más intensa que puede experimentar un personaje (y tanto más si se trata de una mujer). Eliminada la gran epopeya, la peligrosa misión política o la trama novelesca tampoco desaparecen la lucha por la supervivencia y la necesidad de resistencia. No son menos apremiantes. Solo que, ahora, nacen del roce diario con un mundo cuya banalidad consigue ocultar su naturaleza mortífera. Descartada la fábula, tampoco han sido suprimidas las alusiones a los conflictos políticos, las especulaciones filosóficas o las comparaciones y alegorías. Las hay. Pero están ligadas a este escenario de periferia, insertas en ese corto pedazo de tiempo y se derivan del escrutinio del andar diario de esta mujer. «No es en los grandes bosques ni en los senderos donde la filosofía se elabora, sino en las ciudades y en las calles, incluido lo más *artificial* que haya en ellas», decía Deleuze y filmaba Godard<sup>164</sup>.

Como en ese cuento de la gallina que escuchábamos en *Vivre sa vie*, la película da comienzo a partir de un doble movimiento hacia fuera y hacia dentro, hacia la realidad social

<sup>163</sup> Este cambio es notado por Jacqueline LEVITIN, «One or Two Points About Two or Three Things I Know About Her», en *A Companion to Jean-Luc Godard* (Cambridge: Blackwell, 2014), 245.

<sup>164</sup> Gilles DELEUZE, *La lógica del sentido* (Barcelona: Paidós, 1989), 266.



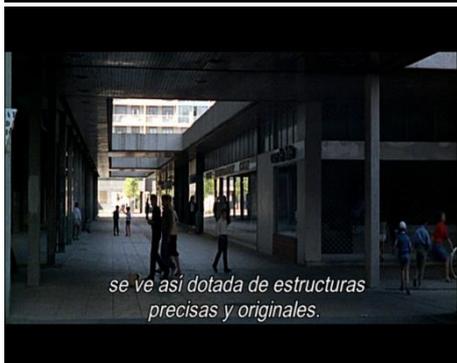
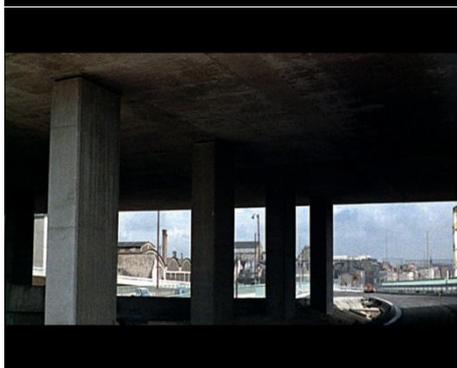
[28]



[29]



un decreto sobre los servicios del Estado en la región parisina



se ve así dotada de estructuras precisas y originales.

[30]

en el paisaje exterior en su más inmediata fisicidad pero conservando un alto grado de introspección. Sobre un fondo negro, jugando con la contraposición entre el verde y los colores de la bandera francesa o la estadounidense (azul, blanco y rojo), unas letras que simulan el parpadeo de un flash dan entrada a la obra: «*2 ou 3 choses que je sais d'elle. Elle, la région parisienne*» [29]. A estos créditos, si tal forma de nombrar dichos rótulos es legítima, los acompaña en la banda de sonido el martilleo de una máquina perforadora ligeramente acompasado con el ritmo del palpar de las letras. He aquí, en estos escasos segundos de film, los primeros significantes de una equivalencia que será estirada en el resto del metraje: ella, una mujer, la nación, Francia, la ciudad, la modernidad, ella, un objeto de estudio:

ELLA, la crueldad del neocapitalismo

ELLA la prostitución

ELLA, la región parisina

ELLA, la sala de baño que el 70% de los franceses no tienen

ELLA, la terrible ley de los grandes conjuntos

ELLA, la física del amor

ELLA, la vida de hoy

ELLA, la guerra de Vietnam

ELLA, la prostituta moderna

ELLA, la muerte de la belleza moderna

ELLA, la circulación de ideas

ELLA, la gestapo de las estructuras.<sup>165</sup>

Todas estas correspondencias y comparaciones se harán efectivas una a una sobre y a partir del cuerpo de Juliette, explotado por la crueldad del capitalismo, piel de esta *call-girl* de suburbio. Tras presentarnos los títulos esenciales, la cámara nos muestra la curva de una carretera en obras de la que sobresalen cabillas del asfalto, mientras una excavadora al fondo remueve la tierra. Entramos en esta ciudad, ella, la Región Parisina, abierta como un cuerpo que va a ser analizado en la mesa de disección. El ruido se ha parado para que podamos escuchar la voz susurrante y aislada de Godard [30]. Con ella quiere remarcar que ese panorama, ese cuerpo herido, es fruto de una precisa política de clases puesta en marcha por el gobierno, cuyo correlato es una actuación urbana no menos estudiada:

El 19 de agosto un decreto sobre los servicios del Estado en la región parisina se publica en el diario oficial. Dos días después el Consejo de Ministros nombra a Paul Delouvrier el prefecto de la región parisina, la cual, según el comunicado de la secretaría de información, se ve así dotada de estructuras precisas y originales.

<sup>165</sup> Se trata de una asociación de palabras que el director realizó para el film-anuncio de la película. Puede encontrarse en Jean-Luc GODARD, *2 ou 3 choses que je sais d'elle. Découpage intégral* (París: Seuil, 1971), 10.

A medida que pronuncia sus palabras en la pantalla aparecen distintas tomas de esta periferia. Un puente de hormigón en el cruce de varias carreteras nos deja ver de fondo algunos almacenes en una vista horizontal solo cortada por postes y grúas. En la siguiente imagen nos encontramos con viejos inmuebles que dejan al desnudo sus sucias medianeras compartiendo espacio con lisas torres funcionalistas. Finalmente, entramos en lo que parece ser el corredor peatonal que une varios de estos bloques entre sí, donde un grupo de niños juega a la pelota mientras varios vecinos lo atraviesan. Entendemos rápidamente que las decisiones tomadas por el Consejo de Ministros tienen profundas implicaciones en el plano de la vida social y por ello deben ser enfrentadas con el espacio (igualmente social) que ellos mismos han creado. En pocas tomas Godard nos hace pensar que, en ningún momento, nos hallamos ante un lugar imaginado o representado ni mucho menos natural. Tampoco se trata de un paisaje social cuya autenticidad pide a gritos un acercamiento meramente documental en el sentido apriorístico del término, esto es, captable con tan solo situar la cámara en el terreno. La inclusión del comentario informativo, en paralelo a los rótulos alegóricos, la combinación entre el ruido y el silencio a la hora de presentar las imágenes del suburbio —que, por otra parte, se nos revelan como fragmentos disociados sin un punto central que les de cohesión sino que en distintas tomas vemos distintos trozos de espacio, unos poblados por gente y otros desiertos—, todo ello nos indica que hace falta algo *más* para ver y entender este paisaje. Es ante todo, un espacio *producido* por unas relaciones económicas y de poder específicas y en una coyuntura histórica muy delimitada. Habrá que aguzar nuestra mirada para ver/pensar con un poco más de claridad, para ver aquello que está fuera de campo.

Ya dentro de uno de los apartamentos del suburbio, conocemos a la heroína de la «historia». Ocupando uno de los infinitos cuadrados que conforman estas torres, a contraluz y con una mole similar de fondo, vemos el rostro de una mujer joven. Godard la presenta justo como lo que es en ese preciso momento, describiendo lo que tiene ante sus ojos, nada más que la actriz de su película: «Ella es Marina Vlady. Es actriz. Lleva un jersey azul noche con dos rayas amarillas. Es de origen ruso. Tiene el pelo castaño oscuro o marrón claro. No lo sé exactamente...» [31]. Sin trasgredir este grado cero de la verdad de la imagen, ella confirma su posición de actriz: «Sí, hay que hablar como si se estuviera citando la verdad, decía el viejo Brecht». La voz en off de Godard, siempre igual de susurrante y misteriosa, pasa ahora a introducirnos a su creación, la protagonista: «Es Juliette Jeanson. Vive aquí. Lleva un jersey azul noche con dos rayas amarillas. Tiene el pelo castaño oscuro o marrón claro. No sé exactamente. Es de origen ruso». Un corte rápido de plano que sitúa a Marina en una posición idéntica pero en otra parte de la misma terraza, sirve para decirnos que hemos penetrado en otro plano, el de la ficción. Ella, nuevamente, confirma que también ha entrado en este registro



[31]

y nos cuenta cómo conoció a su marido, Robert. Fue en la Martinica y todo parecía sacado de una novela de Simenon. Otras chicas similares a Marina/Juliette, sus vecinas, las prostitutas del café o las dependientas que despachan en la tienda de ropa que frecuenta, efectúan este mismo movimiento: «Me he levantado a las ocho. Tengo los ojos marrones».

No sabremos nunca si estas afirmaciones pertenecen al personaje que nos narra su rutina diaria o si se trata más bien de una descripción del esfuerzo que ha tenido que hacer la actriz para ir al set de rodaje. Poco importa, más bien al contrario, este es un efecto deseable. Y lo que es más, cada vez que estas mujeres nos informan de su estado, sus actos y gestos ellas mismas se emparejan con la propia labor de puesta al desnudo de los medios filmicos que efectúa el director durante todo el metraje. Un trabajo tan «autoconsciente» como interesado por abolir el aislamiento existencial del director para con su propia obra. Como sus mujeres hacen con ellas mismas, Godard nos enseña las costuras del cine, el *proceso de producción* del film y no duda en inscribir su voz en las imágenes como sujeto consciente, aunque, eso sí, sin disimular nunca sus dudas y sus fallas [32]. No sería justo tratar de ver el interior de todo, de los cuerpos y de los objetos sin querer abrir el propio cuerpo del cine<sup>166</sup>.

Poco importará entonces si la película en nada se adecúa a los moldes de un film al uso: «Me veo filmar, decía Godard, y se me oye pensar. En resumen, no es una película, es un intento de película, que además se presenta como tal. No es una historia, pretende ser un documento. [...] En todo momento me encuentro sobre el plano de la investigación pura porque es un film donde me pregunto continuamente a mí mismo qué es lo que estoy haciendo»<sup>167</sup>. Tampoco resulta problemático que los actos de los personajes entren en contradicción abierta con sus palabras. Tales discordancias serán bienvenidas por cuanto tienen de *reales*, pues al fin y al cabo todo individuo y proceso social es contradictorio<sup>168</sup>. Y lo que es aún más relevante, en una época



[32]

<sup>166</sup> En términos generales y esquematizando un poco podemos decir que esta necesidad de resituar la figura del director es la que alumbra la interpretación del film realizada en el, por otro lado, concienzudo trabajo de Alfred GUZZETTI, *Two or Three Things I Know About Her: Analysis of a Film by Godard* (Londres: Harvard University Press, 1981). Véase también el exhaustivo estudio de esta primera secuencia del film que realiza Carles Guerra, «Secuencia 5, Toma 1. Modos alternativos de producción en Deux où trois choses que je sais d'elle, de Jean-Luc Godard», *Acción paralela: ensayo, teoría y crítica de la cultura y el arte contemporáneo*, n.º 5 (2000): 52-80.

<sup>167</sup> GODARD, *2 ou 3 choses que je sais d'elle. Découpage intégral*, 11.

<sup>168</sup> Nuevamente, Godard no hace sino seguir paso a paso las notas de Brecht: «El espectador moderno [...] no desea ser tutelado ni ser objeto de violencia, [...]. De ahí que guste ver al hombre en situaciones que no resulten claras de buenas a primeras, y de ahí también que no necesite ni las fundamentaciones lógicas ni las motivaciones psicológicas del viejo teatro. Un hombre que en sí no tiene nada de investigador, sino que es tan solo alguien que desea simplemente disfrutar, es natural que considere poco claras a estas piezas teatrales, dado que ellas configuran precisamente la

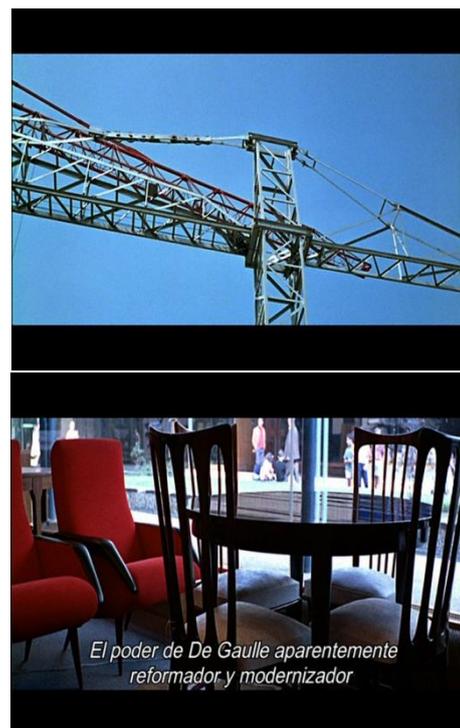
como mediados de los sesenta, tal honestidad con el medio solo puede ser comprendida sobre el cimiento de una crítica generalizada al objeto fetichista: «Ciertamente —comenta Jameson—, si el fetichismo de la mercancía puede ser últimamente caracterizado como "el borrado de las huellas de la producción en el objeto", entonces la des-reificación estética se identificará bastante naturalmente como la voluntad de develar esas huellas»<sup>169</sup>.

Evocando las notas de Brecht sobre las técnicas de actuación como modo de enfrentamiento racional y no identificativo (antiaristotélico, antididerotiano), Godard pone al descubierto los mecanismos del cine así como proyecta sobre la pantalla el interior reflexivo de estas mujeres (o quizá el suyo propio a través de ellas, nuevamente). Con ello señala lo endeble de las fronteras entre lo documental y la ficción, la verdad o el artificio, que hace indiscernibles lo imaginario y lo real, el pensamiento y la realidad física. ¿Qué hay entre Marina y su personaje? ¿Qué separa a Juliette del espacio en el que habita o qué la une a él? Para responder a estas preguntas, Godard nos pone sobre aviso: todo está ligado de la misma manera que todo está construido, por literales y directas que puedan sear las cosas, todo tiene un reverso. Como el suburbio en el que acabamos de entrar, también la pantalla es un espacio producido donde los elementos actúan según unas reglas dadas y en un tiempo concreto, como lo es, por lo demás, hasta el propio yo de Marina/Juliette, o de cualquier otro sujeto en tanto que lo que define al «yo» es una estructura social en permanente fabricación. Este es el primer invisible que Godard hace manifiesto, paso indispensable para llevar a buen puerto cualquier examen de ese espacio suburbial en el que, efectivamente, la escisión es la norma.

«Ningún acontecimiento vive por sí mismo». Ver y criticar el conjunto

La vista de una grúa sobre un cielo soleado nos devuelve afuera [33]. La declamación de Godard se superpone a las panorámicas del espacio para seguir dándonos las pistas con las que desentrañar este anodino paisaje hecho de gasolineras, colmenas de hormigón, un par de descampados e infinitas hileras de coches que recorren paralelamente las aceras:

El poder de De Gaulle aparentemente reformador y modernizador regulariza las tendencias naturales del gran capitalismo. Sistematizando así el dirigismo y la centralización,



[33] [34]

---

falta de claridad de las relaciones humana [...] El individuo deja de ser el punto central. El individuo por sí no produce ninguna situación». Bertolt BRECHT, *La política en el teatro* (Buenos Aires: Alfa Argentina, 1972), 32-33.

<sup>169</sup> Fredric JAMESON, *Signaturas de lo visible* (Buenos Aires: Prometeo, 2011), 306.



este poder acentúa las distorsiones de la economía nacional y más aún el de la moral cotidiana que las funda. [...] Seguro de que la habilitación de la región parisina le permitirá al gobierno consolidar su política de clases y al gran monopolio organizar y orientar la economía sin tener en cuenta las necesidades y las aspiraciones de sus ocho millones de habitantes. [34]

No sin grandes dosis de ironía las imágenes que acompañan a este texto ilustran la actitud escéptica con la que Godard toma la política y las promesas de De Gaulle y los grandes empresarios para con la clase trabajadora, una política cuyas supuestas bondades se deshacen rápidamente con tan solo rascar un poco la superficie o ampliar las miras con las que juzgarla. Y eso es precisamente lo que hará la cámara en todo momento hasta completar un incansable trabajo de desacralización del relato de la Modernidad como vana acumulación de bienes materiales. Mientras escuchamos la aguda explicación sobre la verdad de tal carrera hacia el progreso, una imagen borrosa de multitud de puntos de colores brillantes llena la pantalla [35]. De inmediato la visión se hace nítida y apreciamos un ramo de flores ocupando todo el encuadre [36], pero un zoom hacia atrás nos revela que se trata en realidad de un envoltorio de plástico con unas florecillas pintadas tirado en el césped [37].

Así pues, si las imágenes y las cosas que llegan a nuestras manos vienen ya *distorsionadas* será necesario mirar de nuevo y escrutar detenidamente los objetos, abrir el ángulo si es preciso, para ver el conjunto<sup>170</sup>. Quizá por ello mismo, al compás de estas palabras la cámara se recrea en los aspectos más ordinarios del entorno. En este y en otros pasajes de la película, París se muestra en una serie indefinida de edificios de ladrillo u hormigón tanto o más grises que el cielo, muelles en construcción llenos de cables, hierros, bidones de mezcla y estructuras de trabajo y montones de tierra que salen del volquete de un tractor [38]. Tan pronto el abigarramiento del entorno de paredes saturadas de carteles, tiendas, cafés y habitaciones repletos de productos, ofrece una visión angustiada y abrumadora —una suerte de barroquismo pop, si se nos permite la expresión—, como el paisaje se reduce a un par de rectas que cortan la pantalla, las del esqueleto de cemento de estas casas, líneas no menos aplastantes para quienes viven allí. En este París abierto a la especulación solo un par de cafés



[35] [36] [37]

<sup>170</sup> Claro que este truco no es exclusivo del suizo. Un año antes, Agnès Varda firmaba *Le bonheur* (*La felicidad*, 1965), ambientada en otro suburbio parisino. El comienzo de la película —con la que *Deux ou trois choses* mantiene cierto grado de afinidad aunque el tono es bien diferente—, se realiza a partir de varias tomas de una pareja besándose en un verde lecho de hierba y disfrutando de un paisaje edénico. La imagen se irá abriendo paulatinamente para mostrarnos que en realidad estamos en el descampado contiguo a una humilde urbanización de periferia. De vuelta a la casa, en la salita de estar, asistimos a otra revelación: los gestos estereotipados de la pareja y su predilección por los besos románticos bajo la sombra de los árboles son idénticos a los de los personajes de una película que pasan por televisión.

siguen congregando a la gente, el resto de espacios son de paso o de transacción.

A partir de 1966, como señala Chevrier, «la ciudad ya no es el laberinto surrealista maravilloso y tampoco es el teatro de las masas. La cuestión de la representación de lo urbano no debería disociarse de la noción foucaultiana de la biopolítica»<sup>171</sup>. Y aunque Godard no tuvo especial predilección por los escritos de Foucault, ciertamente en esta cinta la impresión de que hay un gobierno, control y producción de cada aspecto de la vida en este suburbio es cuando menos buscada: «Por lo demás, los dos filmes que he hecho simultáneamente —eso fue después de *Deux ou trois choses*— se terminan exactamente así, con una sensación de campo de concentración»<sup>172</sup>. Pronto apreciamos que la cerrazón del espacio es análoga a la clausura del horizonte temporal de vida de los habitantes del suburbio, y en especial para ellas, las mujeres que aguantan el peso insoportable del crecimiento económico sobre su cuerpo. En sus notas, el cineasta vinculaba esta actitud expositiva con una toma de consideración de lo corporal y lo espacial como punto de partida para empezar a hacer preguntas profundas y políticamente radicales:

¿A quién va a pertenecer el terreno? Si es el terreno de la fábrica ¿a quién va a pertenecerle? Y si es el terreno de los campesinos ¿a quién va a pertenecerle? ¿Y las guerras? En fin, he reunido estos filmes un poco por esa razón: para ver personas, pero intentar describir, tomar como tema la geografía tanto como la psicología. En efecto, el cuerpo humano —ahí se trataba de la prostitución— considerado como un territorio en venta o del que se vende parte. En ocasiones hablar de la mujer prostituida realmente como de un pedazo de territorio que ella vende al extranjero, que ella acepta que sea ocupado momentáneamente, ¿por cuál motivo?<sup>173</sup>

*Deux ou trois choses* es, en efecto, la remodelación de la tierra en un momento dado. Ese era el tema: la remodelación de la región parisina en un momento dado que estaba decidido, en el momento en que construían toda la infraestructura de las autopistas y de las entradas y salidas de París, tal como se había hecho en Los Ángeles hacía quince o veinte años. Ese era el problema, en efecto, el problema de las comunicaciones, de las raíces que revuelven la tierra y luego el capitalismo... De hecho, es la propiedad de la tierra, y toda la historia de la propiedad de la tierra... en fin, ésta es un poco la relación. Lo que yo quería era describir efectivamente...poner dos o tres films uno junto a otro, o films que, como *Deux ou trois choses* habían tomado como tema no una aventura personal, sino una aventura colectiva.<sup>174</sup>

---

<sup>171</sup> Steven JACOBS y Jean-François CHEVRIER, *Spectacular City: Photographing the Future* (Rotterdam: NAI Publishers, 2007).

<sup>172</sup> GODARD, *Jean-Luc Godard. Introducción a una verdadera historia del cine*, 145.

<sup>173</sup> *Ibidem*, 262.

<sup>174</sup> *Ibidem*, 261.

¿Qué será de toda esa gente una vez que París haya sido vendida o haya, incluso, muerto? ¿Quién hace los cuerpos? ¿Y el espacio? ¿Cuánto vale un cuerpo? ¿Cómo mostrar el expolio del espacio, que es así mismo su producción? [39] La apuesta del cineasta es clara: adentrándose en la raíz de las cosas y forzando a la película para que dé cuenta de esas relaciones invisibles que se hunden en la tierra. Filmar un proceso en mayor medida que contar una historia. Ir allí donde las contradicciones sean más agudas (el cuerpo de la mujer, por ejemplo), tomar partido por las cosas como hacía Francis Ponge<sup>175</sup> y producir choques a partir de comparaciones e imágenes dialécticas, para que emerja una verdad, una idea en una imagen o una imagen verdadera. Hacer, finalmente que sean ellas mismas, las cosas y las personas quienes nos hablen de su situación: «Ir al fondo de las cosas no significa únicamente que hablen a solas, sino sobre todo que hablen de lo que en realidad son», comentaba el cineasta<sup>176</sup>. Por ello debe ser la propia Juliette quien se plantee el peligro de tal limitación de lo urbano como espacio de vida, en una de estas salidas de sí reconocibles por sus miradas a cámara en la que habla con nosotros o simula responder a preguntas del director nunca formuladas:

Sí, sé hablar. Vale, hablemos juntos. Conjunto es una palabra que me gusta. Un conjunto son miles de personas, una ciudad, tal vez. Nadie puede saber cuál será la ciudad del futuro. Parte de la riqueza semántica de su pasado la perderá. Sin duda. Quizá. El papel creativo y formador de la ciudad será asumido por otros sistemas de comunicación. Quizá. Televisión. Radio. Vocabulario y sintaxis, a conciencia y deliberadamente. Debería inventarse un nuevo lenguaje. [40]

Al final del film, durante un servicio para un cliente americano en un lujoso hotel del centro, Juliette y su amiga vuelven sobre la misma cuestión en un instante de análoga abstracción. Desnuda, visiblemente ensimismada, una de estas prostitutas interrumpe su trabajo para advertirnos:

Sí, la ciudad es una construcción en el espacio. ¿Los elementos móviles de la ciudad? No lo sé. Sus habitantes. Sí, los elementos móviles son tan importantes como los fijos. Incluso banal, el teatro de la ciudad produce un placer especial. [41]

En la misma habitación de hotel y mientras se prepara para el servicio, Juliette continúa el monólogo de su compañera. De espaldas a la ventana la luz solo nos ofrece una sombra de su cabeza y de sus brazos que lentamente van desnudándola. Juguetea con la lámpara encendiendo y apagando la bombilla, embobada. No vemos su rostro pero escuchamos con atención

<sup>175</sup> Este poeta francés publicó en 1942 un libro de poemas de gran relevancia para Godard titulado *Le Parti pris des choses* —a menudo traducido por *De parte de las cosas*—, este poemario se caracteriza por una prosa descriptiva y poética que toma objetos aparentemente anodinos (una naranja, el pan, etcétera) y busca en ellos la belleza de lo cotidiano.

<sup>176</sup> GODARD, *Jean-Luc Godard por Jean-Luc Godard*, 133.



[39] [40] [41] Tres últimas imágenes.

sus palabras cuyo final se prolonga en una voz en off sobre la imagen de un bloque en construcción atravesado por los cables de varias grúas:

No, ningún acontecimiento vive por sí mismo. Siempre se descubre que depende de su entorno. Quizá el observador de este espectáculo sea yo. Cada habitante ha tenido relaciones con ciertas partes de la ciudad. ¿Con qué? Ah sí. La imagen que guarda está repleta de recuerdos y sentidos. La claridad física de esta imagen. París es una ciudad misteriosa, asfixiante, natural.

En estas dos reflexiones tomadas en conjunto podemos reconocer las dos operaciones distintas pero entrelazadas que se despliegan constantemente en la película. De una parte, Juliette revela el ímpetu que rige toda la obra, apreciable también en los desplazamientos de cámara y las imágenes documentales de la ciudad en pleno proceso de transformación que se intercalan en cada escena: es necesario tener una existencia consciente del entorno, estar en el mundo en toda su completitud, esto es, con las personas, las cosas y la interacción entre ellas para, finalmente, juzgar el mundo y tratar de reconstruir los lazos que nos unen a él. Es preciso observar la ciudad, pues el espacio urbano en tanto que estructura o conjunto (*ensemble*) genera una trama de relaciones precisas que determinan la vida de las personas que viven en ella («nada vive por sí mismo»). La transformación de los elementos fijos supone la producción de una vida (los elementos móviles, las personas) que tendrá que adaptarse a ese lugar. El sentido o los sentidos se encuentran en la intersección entre ellas, razón por la cual es necesario atender al todo. Las cosas y la ciudad nos miran, nos hablan y envían una imagen de nosotros mismos porque nos encontramos *en* ellas. Todo está ahí para ser visto y la cinta es un vehículo que debe alumbrar nuevas zonas del ser y otras formas de contacto con los objetos. Efectivamente, como ella misma reconoce, Juliette se sabe observadora, se reconoce dentro de ese espacio. Quiere, como murmura la voz en off de Godard «reencontrar el ABC de la existencia». El trabajo filmico de Godard se consagra en dar cuenta de estos flujos en un ejercicio fenomenológico de captación de la presencia en el espacio-tiempo, obsesión que puede resumirse en otra de las citas murmuradas por él mismo en la película:

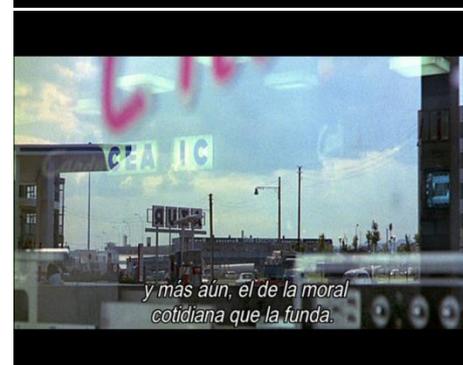


Escruto la vida de la ciudad y de sus habitantes y los lazos que los unen con la misma intensidad con la que el biólogo escruta las relaciones de los individuos de la raza en evolución. Solo así podré dedicarme al problema de la patología social. Conformando la esperanza de una ciudad nueva verdadera. [42]

[42]

Así pues, y he aquí esa segunda operación crucial, además de una toma de presencia será necesario llevar a buen puerto una crítica radical de la ciudad en proceso de formación y tantear los procedimientos del medio filmico para hacer visible el rol creador de la ciudad, ella misma, un tipo de cultura de los signos e iconos del consumo que comenzaba a ser omnipresente. Esta doble operación, insistimos con Harvey, se deriva de la compleja constelación de variantes filosóficas que Godard pone en juego en su cine:

Las sensibilidades existenciales y fenomenológicas (presentes durante mucho tiempo en la izquierda francesa) pasaron por el filtro de la argumentación marxista (como en el caso paralelo de la filosofía althusseriana, en su apogeo cuando Godard produjo el largometraje) hacia una forma de pensar fragmentada y posmodernista. [...] [Godard] conjura una sensación de posibilidades futuras a partir de la nada, simplemente por medio de las amplias preguntas que plantea. «Si las cosas se centran de nuevo —dice el narrador—, solo podrá ser mediante el renacimiento de la *conciencia*» (esta última palabra tiene en francés múltiples significados, que van desde el conocimiento externo al interno). Es el poder del espíritu humano, no el de la pistola, el que guarda la clave para el futuro. Godard, director de cine vanguardista y de izquierda, articula problemáticas del maoísmo y el althusserianismo francés, y al hacerlo se convierte en pionero de la transición hacia la posmodernidad, mediante un *tour de force* artístico e intelectual que, como muchos reconocen ahora, ayudó a abrir las compuertas de la izquierda a una nueva forma de pensamiento radical.<sup>177</sup>



«Les signes parmi nous», hacia una fenomenología de la ciudad escrita

Una ciudad que lejos de parecer un organismo natural y mucho menos sano, se revela en el film más bien como un producto que nace tras un intenso trabajo de construcción: las tomas están del todo desnaturalizadas, las grúas y cables penden suspendidas del cielo como objetos voladores en los ángulos más insólitos [43] [44]. Godard juega a la *nouvelle vision* de las vanguardias históricas para acentuar el carácter maquínico del paisaje. Se trata de un París, como puntualiza Harvey, «marcado por los indicios de la desindustrialización y el ascenso de una economía política de tendencia opuesta a la economía política de la reproducción material directa»<sup>178</sup>. Otro modelo de mercado, otro modelo de ciudad. Ciudad hendida, abierta otra vez, como ya ocurriera a mediados del XIX, para amoldarse a las nuevas exigencias del capital y la especulación financiera. Sumida en un ruido ensordecedor, la urbe cambia por completo su fisonomía: en ella solo queda la peor versión del París utópico de los años treinta —esa especie de *Plan Voisin* para trabajadores, pequeño burguesía e inmigrantes que se construye más allá del periférico—, poco del París popular y humanista de posguerra y mucho de la nueva arquitectura comunicativa, horizontal, gráfica, comercial y «de servicios», hecha de reflejos y plastificada de la posmodernidad.

En efecto, «algo de la riqueza de París» se estaba perdiendo y la vulgaridad del entorno es evidente en cada fotograma: sobre el cristal de una ventana de una cafetería se reflejan

<sup>177</sup> David HARVEY, *Espacios del capital. Hacia una geografía crítica*, (Madrid: Akal, 2007), 23.

<sup>178</sup> *Ibidem*, 22.

[43] [44] [45] [46] [47]

repetitivamente los neones de las diferentes tiendas y locales que tienen allí su establecimiento (*Candy, Candy, Océanic*, podemos llegar a leer) [45]; un rosario de farolas hace las veces de bosque; una grúa en cada esquina recuerda que estas serán tan solo las puertas de un infierno mayor; el ruido de los buldócer invade todas las estancias cuando no lo hace un funcionario del estado que entra de rondón en el baño para registrar el contador de la luz (la intimidad ha sido absolutamente vulnerada); los objetos brillan más que las personas, allí donde estaba el cielo ahora hay un enorme letrero de una empresa gasolinera que reza «Azur» [46] y el deseo queda enclaustrado en un puñado de carteles que prometen viajes a lugares exóticos que, con seguridad, jamás serán visitados por los habitantes de ese suburbio. La realidad y el deseo se han convertido en un póster [47]<sup>179</sup>.

A la altura de 1966 parecía difícil creer en lo popular como algo que pueda darnos acceso a un sujeto más auténtico o históricamente sustancial, pues tal palabra remite directamente a otra de naturaleza bien diferente: el consumo<sup>180</sup>. En consecuencia, Godard actúa como una especie de semiólogo que descifra los signos de la cultura de masas para demostrar que no son más que lenguaje. La escisión en el objeto, en la imagen, entre significante y significado, va pareja a la escisión entre la imagen de la ciudad y las actividades y hábitos de la vida cotidiana. La relación «natural» entre la ciudad y sus habitantes, entre la imagen y la ciudad se ha roto. Y si entre signo y signo no hay nada, no es cuestión de enlazarlos y dotarlos de una plenitud referencial de la que carecen, sino de mostrar esa nada, señalar esa fisura, empezar a trabajar a partir de ahí. De ahí, quizá, que el film se regodee en el fragmento como un «Braque brutal, mecánico y discordante», anotaba con desprecio Pasolini.

Casi podríamos decir que en la película de Godard estamos en un entorno que tiene tanto de hormigón, de espacial, como de escritural, o de papel. De hecho, resulta enormemente interesante la comparación del paisaje de *Deux ou trois choses* (las gasolineras, los comercios) con las notas del famoso manifiesto de la arquitectura posmoderna *Aprendiendo de las Vegas* que unos años después, en 1972: «El símbolo domina el espacio. La arquitectura ya no basta. Y como las relaciones espaciales se establecen más con los símbolos que con las formas, la arquitectura de este paisaje se convierte en símbolo, más que en forma, en el espacio. [...] Si quitamos los anuncios,

---

<sup>179</sup> Esta Naturaleza abolida que puede ser producida o que sencillamente ha quedado como una palabra que solo puede referirse al pasado, llega a su paroxismo en *Godard's Passion (Pasión, 1982)*, donde el autor recrea las estaciones del año en el set pasando tan pronto del invierno nevado al pleno verano. JAMESON, *La estética geopolítica*, 212.

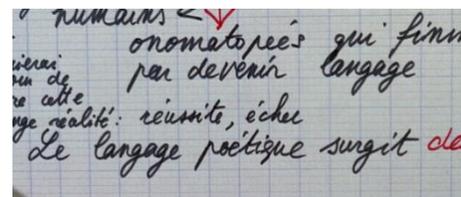
<sup>180</sup> JAMESON, *Signaturas de lo visible*, 51.

nos quedamos sin lugar»<sup>181</sup>. Godard dará cuenta crítica de esta evolución. Hacer ver también es hacer leer, claro está.

Por ello, tan pronto como la ciudad se llena de escritura en los neones parpadeantes y sus consignas publicitarias, en los carteles y anuncios que cubren su epidermis, tan pronto como el mundo se ha hecho comunicación, el cine de Godard, como la «escultura» de Bruce Nauman o de Marcel Broodthaers, deviene legible [48]. Deviene literal y se recrea en los juegos de palabras y las fallas del lenguaje, en las onomatopeyas que se convierten en lenguaje y un sinfín de retruécanos, ensayando formas de producir un *écart* en esa circulación comunicativa<sup>182</sup>. Por ello, como afirma Jean-François Chevrier en alusión a la obra del artista belga, creemos que también en Godard esta asunción de lo textual «no es la afirmación de una realidad literal, desatada de toda sobrecarga metafórica [...], sino una asunción de lo simbólico en un juego retórico y tipográfico, con todas las faltas de ortografía y deslizamientos de sentido que resultan de ello»<sup>183</sup>. Deleuze ha señalado esta estrategia, que es compartida con muchos otros cineastas modernos, aunque fuese Godard quien más la explotase:

Que la imagen entera tenga que ser «leída» no menos que vista, tenga que ser legible tanto como visible.

En el cine moderno, la imagen visual adquiere una nueva estética: deviene legible por su cuenta, tomando una potencia que no existía ordinariamente en el cine mudo, mientras que el acto de habla ha pasado a otra parte, tomando una potencia que no existía en el primer estadio del parlante. El acto de habla



[48] Las tres primeras imágenes son de *Pierrot le fou*. La última pertenece a una obra de Bruce Nauman titulada *Eat/Death*, 1972.

<sup>181</sup> Robert VENTURI, Denise SCOTT BROWN, y Steven IZENOUR, *Aprendiendo de Las Vegas* (Barcelona: Gustavo Gili, 2016), 32.

<sup>182</sup> Quizá los paralelismos entre Godard y Nauman no quedan ahí. Siguiendo la tónica de los años sesenta, ambos desarrollaron un fuerte compromiso por deshacer el estatuto de ese espectador pasivo construido según una visión tradicional del «triángulo artístico» (autor-espectador-obra), a partir de un descentramiento de cada una de estas figuras al confrontarlas con los desajustes obligados entre el ver y el no ver que se derivan de toda experiencia *in situ* con las cosas; esto es, ambos están muy cerca de una visión del cuerpo en el espacio y el tiempo propia de la fenomenología (en concreto de la de Merleau-Ponty, cuya herencia reconoce Godard abiertamente). Ambos se emplean en la repetición beckettiana de gestos, posturas y ruidos que en su simplicidad sobrecargada trabajan en el límite para hacernos conscientes de esas máscaras que son el lenguaje y el «yo» (más aún, si cabe, si de lo que hablamos es de esa representación absoluta que constituye un «autor»), etc. Por último, tanto Nauman como Godard plantearon, ya entrados los setenta pero tempranamente, un uso del vídeo parecido (como también lo harían Nancy Holt y otros), donde a partir del ralenti, el juego con el tiempo de transmisión de las imágenes y la exposición obsesiva del cuerpo (el cuerpo es el *médium* del vídeo, como apuntaba tempranamente Rosalind Krauss) se genera una reflexión sobre la violencia a la que están expuestos los cuerpos en las sociedades de control, si bien, quizá en el caso de Godard el principio marxista del análisis de la producción/reproducción prevalezca sobre la denuncia del control y la vigilancia de los cuerpos.

<sup>183</sup> CHEVRIER, *El año 1967 y la cosa pública. O los avatares de la conquista del espacio*, 79-80.

aéreo crea el acontecimiento, pero siempre puesto al través sobre capas visuales, son dos trayectorias que se cruzan.<sup>184</sup>

Lo visible y lo legible se cruzan continuamente en esta especie de fenomenología de la ciudad escrita que capta el texto pero también el «ruido», por usar una metáfora fotográfica, que tiene ahora cualquier imagen de la ciudad. Godard es consciente de que ni el entorno urbano, ni mucho menos el paisaje mental de sus pobladores, es una página en blanco. Se parece más bien a un periódico con múltiples secciones. De hecho, si hay algo que ha devenido omnipresente en los años sesenta es el texto. El suizo afronta el problema de la ciudad saturada mediáticamente, de la inflación y ubicuidad del signo, buscando el modo de sobrevivir a tal hinchazón, pero dando cuenta de ella. Levantando acta del paisaje urbano, de este festival de signos (en un sentido incluso, táctil de esa realidad textual). Godard lee y trastea el texto de la ciudad, deformando las palabras que encuentra en los letreros publicitarios, produciendo su propia lectura que desmonta lo escrito o escribiendo él mismo sobre las imágenes, al añadir o eliminar un elemento final que desvirtúa el sentido original e introduce uno insólito. Usa el encuadre selectivo para transformarlo todo en objeto, desde las citas a las imágenes pasando por los carteles y señales de la calle, para así conseguir que cada uno adquiriera su autonomía y poder mezclarlos todos, obtener una visión de conjunto [49]. Todo aquello que pueda comportar un elemento de significación es sistemáticamente puesto delante de la cámara: periódicos, libros, objetos diarios, inscripciones, fotos, reproducciones de cuadros, o su propia escritura en la película.<sup>185</sup>

No se trata, por descontado, de una vuelta al cine mudo sino de una aproximación a la ciudad-texto y una tentativa por integrar en el cine todos los lenguajes de la vida moderna —quizá como tiempo atrás Apollinaire y Picasso hicieron con el periódico en oposición al libro, como *médium* de la modernidad. Ya que, como enfatizaba Daney, en Godard «el cine no tiene ya otra especificidad que la de acoger imágenes que ya no están hechas para él»<sup>186</sup>. Tampoco sería, a nuestro juicio, una reafirmación del estatuto del cineasta como autor-escritor, como en alguna ocasión se ha sostenido<sup>187</sup>. Godard es más bien un



[49] La primera imagen pertenece a *Pierrot le fou*. Las últimas tres a *Une femme mariée*.

<sup>184</sup> DELEUZE, *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*, 38 y 326.

<sup>185</sup> Marc CERISUELO, *Jean-Luc Godard* (París: Éditions des Quatre-Vents, 1989), 100.

<sup>186</sup> DANÉY, «Pedagogía godardiana». Sobre la impureza de la escritura en Godard véase Marie-Claire ROPARS-WUILLEUMIER, «Totalité et fragmentaire: la réécriture selon Godard», en *Le temps d'une pensée. Du montage à l'esthétique plurielle* (París: Presses Universitaires de Vincennes, 2009), 153-166.

<sup>187</sup> Esta es la visión de Raymond BELLOUR, «L'autre cinéaste», en *L'Entre-Images 2. Mots, Images* (París: P.o.L, 1999), 113-38. En nuestra opinión, siempre que se hable del Godard obsesionado con la escritura, deberíamos tomar en consideración que esta faceta del cineasta es sobresaliente a finales de siglo y no durante los años sesenta, cuando en lugar de la «escritura», el problema histórico que había que enfrentar era en mayor medida el de la

lector que se desliza por el espacio escrito y sí, escribe él mismo, pero lo hace sobre las imágenes, en los muros, los pósteres, las revistas, los libros e incluso los coches, sobre elementos preexistentes que cargan con un peso significativo. Y lo hace no solo como forma de cortocircuitar el significado dado a la escritura previa sino también en un intento de reordenar el cúmulo de imágenes, textos y elementos visuales diarios a las que se enfrenta cualquier transeúnte de una ciudad moderna. Reordenar pero dejándose arrastrar por las cosas y, en el camino, ir borrando los límites entre el autor y el lector-espectador. La fórmula del *yo es otro* alcanza también a los objetos. Estos deben permitirnos producir imaginario pero siempre sobre el fondo de una sociedad entendida como ocupación entera de la vida.

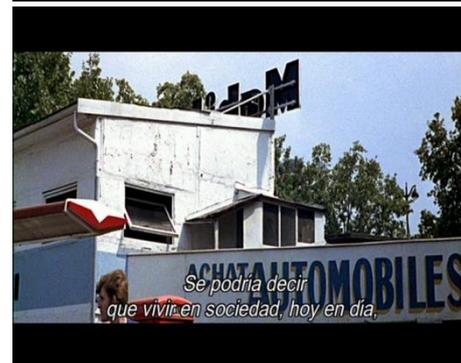
«Hay cada vez más interferencias entre la imagen y el lenguaje. Se podría decir que vivir en sociedad, hoy día, es como vivir en un enorme tebeo», insiste la voz monótona de Godard en otro pasaje de la cinta. Ciertamente, en esta arquitectura y este espacio hecho de signos, es posible que ya nunca más nos enfrentáramos ante un cielo, un mar o ciudad no mediados por la representación sino más bien ante su significante, y es con él con quien tendremos que negociar [50]. Al tiempo que las posibilidades de un encuentro con una persona baziniana y no con un *ready-made* de aspecto humano se han reducido al máximo. «Los objetos de nuestro mundo, apunta con lucidez Jameson, se han convertido, todos ellos en medios de comunicación, con lo que el problema no es ya si son viejos, nuevos auténticos o simulacros, la cuestión es saber *a dónde* nos llevan»<sup>188</sup>. Es decir, ¿a qué tipo de subjetividad conducen? Es por lo tanto, a rastrear una subjetividad/libido, una vida en todo caso —que cada vez está para él menos dada, que está, contrariamente, *haciéndose* frente a sus ojos—, a lo que se entrega el cine de Godard y con fuerza a partir de una crítica de la ideología desde 1966-7 en adelante. No se trata de dar rienda suelta al miedo a la técnica ni tampoco, creemos, se encuentra el director deambulando tras las huellas de una esencia que se agazapa tras las apariencias. La apariencia *es* la esencia.

«No muerta aún». Vacío y planitud

Pero volvamos al film porque al estudio de la superficie urbana y de sus promesas de consumo se le intercala otro de los habitantes que las compran. El discurso de Godard continúa:

«comunicación», que no es exactamente el mismo. Por idénticas razones, creemos que la importancia de la Historia y el pasado, entendidos en un sentido algo metafísico, aparecen en Godard también en estos años finales de su carrera y no antes, por cuanto «la actualidad», el «presente», la «historia reciente» o la «presencia», no son sinónimos de la Historia como gran relato.

<sup>188</sup> JAMESON, *La estética geopolítica*, 32.



[50] *Deux ou trois choses.*

Gozar de un confort hasta entonces desconocido lleva a gastar gas y agua caliente sin pensar que se paga a final de mes. Siempre pasa lo mismo. Falta dinero para pagar el alquiler. O no se tiene televisor. O sí, pero coche no. O una lavadora sí, pero no vacaciones. Es decir, de todos modos, no una vida normal. [...] Otra vez, la misma historia. Aprendiz bordadora, pasa su formación y entra en una empresa. Conoce a un chico que le da un hijo y la deja. Un año más tarde, segundo tipo, segundo hijo, segundo abandono. En la maternidad la sermonean pero también allí le dicen cómo alimentar a sus hijos. Al salir, retoma su trabajo pero, por la noche, se prostituye. Por suerte, un tipo majo se enamora y se casa con ella. Se instalan en un piso moderno, por supuesto, demasiado caro. Dos años después, tercer hijo. No se puede. Es el mismo marido quien le pide a su mujer que haga la calle.

Esta historia, tan corriente como circular, tan plana como profunda ya la hemos escuchado. Esta vieja historia la hemos visto al seguir los pasos de Anna Karina y sus semejantes por los bulevares exteriores esperando la llegada de un hombre. Volvemos a encontrarla al cruzarnos con una de estas chicas de suburbio que mata el tiempo fumando un cigarrillo, apoyada en la pared, mientras espera que aparezca un cliente [51]. ¿Nana ha escapado a la muerte? Probablemente no. Nana aún quería ser especial, una estrella de cine en blanco y negro y no se prostituía por un Austin. Pero sea como fuere, su historia se parece a la que puede leerse en los rostros de estas mujeres, que se debaten entre la tristeza más punzante, la resignación y la indiferencia. Por esta razón no sorprende tampoco que Charlotte fuese tan similar en sus ademanes fríos, sus gustos *à la page* y su robótico quehacer cotidiano a las muchachas de *Deux ou trois choses* que pasan sus horas en el café, las *boutiques* de ropa o trabajando como peluqueras y prostitutas en los ratos libres para así poder costearse un piso moderno o un abrigo a la moda de esa temporada. Bueno, en realidad Charlotte no es idéntica a sus semejantes, sus hermanas, porque ella es de clase burguesa y tiene la posibilidad de cumplir algunos de los sueños con los que estas chicas de suburbio desarrollista tan solo pueden fantasear: en especial, alcanzar una independencia sexual que no sea mera prostitución. Sin escapatoria y desprovistas de individualidad, estas chicas nos hablan directamente, como envueltas en un efecto de televisión, en unas imágenes que han perdido cualquier aura o misticismo: son extremadamente directas, en apariencia superficiales pero, a la vez, apelan a las trampas inherentes a toda imagen y nos harán adentrarnos en la complejidad y ambigüedad de la que están tocadas estas chicas de barrio proletario.

Juliette, que emplea el dinero que obtiene de la prostitución para comprar ropa, se define en varias ocasiones como «indiferente» pues nota que «me falta algo, pero no sé el qué» —¿la mística de la feminidad como decía Betty Friedan?—, hasta que finalmente inventa un término para describir su estado: «no muerta-aún» («*pas encore morte*» [52]). Mientras en la pared de su dormitorio y a modo de una *sui generis mise en*



[52] [53] [54] [55]



[51] Columna de la izquierda: *Deux ou trois choses*. Columna de la derecha: *Vivre sa vie*.

*abyrne*, apreciamos un cuadro que representa unas manos ahogando un cuello presumiblemente femenino. En una escena entre Juliette y una de sus amigas (a la que en un determinado momento veremos leyendo un libro de autoayuda para remediar su grave melancolía), escuchamos la voz susurrante de Godard que comenta la no-acción de estas mujeres no-muertas aún: «Los objetos existen. Si les prestamos más atención que a las personas es porque existen aún más que ellas» [53]. Y la amiga de Juliette vuelve a exponerse de cara a la cámara [54] mientras Godard retoma su discurso sobre la alienación afectado él mismo por esa extraña melancolía: «los objetos siguen vivos. Las personas vivas a menudo ya están muertas» [55]. El problema es viejo. Planteado por Marx y redefinido por Benjamin consistía en que el fetichismo de la mercancía de consumo implica que productores y productos en el sistema capitalista intercambian apariencias: las relaciones sociales se cosifican mientras que las mercancías se humanizan.

En ese mismo dormitorio, y segundos antes de que finalice el film, Juliette le aclara a su marido que «el amor falso es cuando vuelvo a ser yo. El verdadero es cuando cambio. La persona amada ha cambiado». Hace falta el movimiento, por tanto, el paso de un estado a otro para que se produzca una emancipación. Y en ese suburbio parece que el cambio, el movimiento, el tiempo que pasa, todo eso es muy difícil. El caso es que él no ha cambiado, solo «está cansado». Además, a juzgar por el último diálogo de la cinta que sostienen Juliette y su marido al finalizar el día, justo antes de irse a dormir y mientras coloca los productos de la compra en los estantes, no parece que un cambio real pueda derivarse de una vivencia del tiempo que no es tal:

Robert— Ya hemos llegado.  
 Juliette— ¿Llegar a dónde?  
 Robert— A casa.  
 Juliette— Y después ¿qué vamos a hacer?  
 Robert— Dormir. ¿Por qué?  
 Juliette— ¿Y luego?  
 Robert— Nos despertaremos.  
 Juliette— ¿Y luego?  
 Robert— Lo mismo. Volveremos a empezar. Trabajaremos, comeremos.  
 Juliette— ¿Y luego?  
 Robert— No sé. Nos moriremos  
 Juliette— ¿Y luego? [56]

¿Ser para la muerte o mujer aburrida? Antes bien, un espacio que produce y reproduce un tiempo socialmente ordenado. Existencialista o no, esta sensación que siente Juliette de un tiempo que circula sin pasar verdaderamente es la misma prolongación de días vacíos y fines de semana iguales que sienten los personajes de *Les choses* de Perec, y se corresponde con aquello que Lefebvre había detectado como una



de las mayores enfermedades que padecían los ciudadanos de estos pabellones<sup>189</sup>: «Lo imaginario para el habitante de los grandes bloques es la racionalidad de las prescripciones que legitiman el empleo de su tiempo, el consumo de su vida. La cotidianidad de lo "íntimo" oculta en el corazón de lo cotidiano, se identifica con la rápida y fugaz recuperación, a través de los días, las semanas, los meses prescritos, después de la fatiga. Para todos, el sentido de la vida es la vida desprovista de sentido; realizarse es tener una vida sin historia, la cotidianidad perfecta»<sup>190</sup>. En el suburbio no hay referencia a la historia, ni al tiempo, no hay monumentos, no hay cementerios, no hay elementos simbólicos con los que construir una identidad. Este vacío se rellena con bienes de consumo. El progreso de la ciudad y su fugaz transformación se hace *a expensas* del estancamiento absoluto del tiempo para los habitantes del suburbio y contrasta con su falta de expectativas.

Entre calada y calada a su cigarrillo y con el ruido de los secadores de fondo, vemos a una cliente del salón de belleza, esta vez de perfil, pero igualmente en primer plano. Dice que jamás piensa en la muerte pero sí se siente inquieta por el paro, la enfermedad, la vejez y ante la posibilidad de que su vida acabe súbitamente en un accidente de coche, para concluir reconociendo que en realidad ese último temor algo dramatizado (algo «pelicularo»), no puede ocultar la verdad: «No, no tengo proyectos, porque el horizonte está tapado» [57]. Mientras que estas referencias nos hablan de una crítica a la rígida composición del tiempo en una sociedad que todo lo empaqueta, Godard tratará de explorar un nuevo sentido del tiempo con el cine. Por ejemplo, allí donde los acontecimientos pasan fugaces, la imagen los estira y nos obliga a tomarnos el tiempo de mirarlos. «Acabo a las siete. Veré a Jean-Claude a las ocho. Iremos al restaurante y seguramente al cine» comenta la dependienta de la *boutique* [58] [59]. Debemos llamar la atención sobre estas palabras con las que tropezamos cada día, convertirlas en algo especial, notable, inesperado, destacarlas sobre el fondo gris (o rosa *kitsch*, da lo mismo) de la existencia cotidiana en el que son pronunciadas y atender a lo que implican —a las relaciones de clase o sexo en este caso, a toda la carga política que arrastra cada acto cotidiano—. Hay que dar importancia a esos tiempos repetitivos y a esas frases que los contienen.

Ocurre igual con todo. Por ello, además de un inventario de objetos y señales, Godard realiza un catálogo de los gestos y



[57] [58] [59]

<sup>189</sup> «Se sentían encerrados, cogidos en una trampa, tratados como ratas. No podían resignarse a ello. Todavía creían que les podían suceder tantas cosas que la regularidad misma del horario, la sucesión de los días, de las semanas, les parecían una traba que no vacilaban en calificar de infernal». Georges PEREC, *Las cosas. Una historia de los años sesenta* (Barcelona: Seix Barral, 1967), 65-66.

<sup>190</sup> LEFEBVRE, *La vida cotidiana en el mundo moderno*, 154.

semblantes de estas muchachas. La cámara se ha hecho cada vez más directa, agresiva incluso, y ellas solo se mueven dentro del escaso marco que les proporciona. De frente o de perfil, a contraluz o bañadas por el foco, poco a poco el encuadre les va cerrando el espacio como ocurrirá tan solo unos años después en los encuadres inamovibles de las películas de corte feminista de Chantal Akerman<sup>191</sup>. En otro momento, una de estas peluqueras aparece filmada frontalmente y con la mirada inequívocamente dirigida al espectador para confesararnos:

Me llamo Paulette Cadjaris. He fracasado como secretaria dactilógrafa. No, no creo en el futuro. Me paseo. No me gusta estar encerrada. Cuando puedo, leo algo. Sí, me gusta mucho estudiar el carácter de la gente. Me gusta caminar, escalar, ir en bici. Soy aficionada. ¿El cine? Dos o tres veces al mes, pero no en verano. Nunca he ido al teatro pero me gustaría mucho. Prefiero la lectura. Las biografías. Estudiar la vida de la gente, su carácter, su trabajo. Las novelas de viajes. La Historia Antigua. Un árbol. Cuando me case con François... ¿Qué más hago? Un montón de cosas banales. [60]

Esta peluquera es la pura puesta al desnudo, la muestra de la literalidad de los objetos y las personas en el cine de Godard. Su sonrisa tontorróna y las pocas frases ingenuas que la acompañan nos sitúan frente a una mujer-objeto o mejor aún, frente a *cualquier* mujer-objeto, que se describe a sí misma de la forma más objetiva posible. De este modo, Godard no glorifica los rostros como integrantes de un pueblo auténtico a la manera en que Pasolini coleccionaba los rostros populares de sus *ragazzi di vita*. En un ademán bien distinto, Godard ha dejado de juzgarlas aunque las escruta como un bodegón, las fragmenta, las encuadra, las clava al espacio social en el que están insertas. Godard no subjetiviza el suburbio como haría un poeta de la subalternidad, sino que lo denuncia como una construcción ideológica esclavizante.

Podríamos sostener que esta mirada es el enésimo guiño al espectador de Godard, dispuesto para subrayar que nos hallamos delante de un objeto concreto llamado film: lo que ves es lo que ves, una película. Y sin embargo, hay algo más, desde luego. Sí, es cierto que Paulette es solo un rostro, una superficie plana y nada más. Ella misma se describe y no es más que su descripción, una cosa en sí misma que se nos ofrece como tal, que se nos muestra toda de una vez como un puro exterior, tan literal, tal vez como una *Brillo Box* o cualquier fotograma de un film de Andy Warhol donde las cosas solo son lo que son —un tipo durmiendo es un tipo durmiendo y el artista comiendo una hamburguesa de McDonald's es simplemente eso, alguien



[60]

<sup>191</sup> Recogemos esta idea de Jacques AUMONT, *Du visage au cinéma* (París: Cahiers du cinéma, 1992), 138. Por nuestra parte examinaremos las concomitancias entre ambos cineastas en relación con el espacio doméstico un poco más adelante.

masticando y nada más<sup>192</sup>. Si bien, como apunta Ishagopour, esta búsqueda de la transparencia que nosotros hemos llamado «literalidad», en Godard no supone, como quizá sí ocurre en las obras plásticas de Warhol, que la obra se haga «espejo» de las cosas de ese mundo sin interponer una resistencia a las mismas. Godard acepta las condiciones de posibilidad del capitalismo triunfante pero para él, la transparencia es precisamente resistencia, y debe entenderse dentro de su tendencia al desequilibrio de dicho mundo<sup>193</sup>.

Es decir, hay primero que ver las cosas tal como son, experimentarlas en su literalidad, para ver cómo se relacionan con el resto de cosas, de dónde vienen, por qué las nombramos con este o este otro término, qué podemos hacer con ellas, etcétera. En las cintas de Godard, en su *planitud* hay siempre un juego de significaciones y una experiencia en la que lo visible es lo contrario de la comunicación inmediata que no dice nada de las cosas, ni tan siquiera sobre su presencia en el mundo. «Las películas de Godard, —apuesta Jameson—, son también tapices de lo contingente, textualizaciones complacientes de "*alles, was der Fall ist*", superficialidades tan planas como la propia pantalla o como la cinta de vídeo»<sup>194</sup>. Y sin embargo en estos años de efervescencias políticas, en Godard la planitud no es mero

---

<sup>192</sup> «Si queréis saberlo todo sobre Andy Warhol, mirad la superficie de mis pinturas y mis películas y allí me encontraréis. No hay nada detrás». Tomado de DE DIEGO, *Tristísimo Warhol. Cadillac, piscinas y otros síndromes modernos*, 123. Una sentencia que recuerda al conocido *what you see is what you see* de Frank Stella. Debemos reconocer, desde otro ángulo, que no solo los gestos radicales de un Warhol o cualquier otro artista pop, pusieron sobre la mesa la necesidad de discutir sobre la nueva superficie plana, la cuestión de la serialidad y la problemática de la literalidad de los objetos del arte. Este era un debate que sobre todo atañía a los minimalistas norteamericanos sacudidos por Michael Fried, un debate que Didi-Huberman ha reabierto desde postulados fenomenológicos y benjaminianos para localizar allí donde muchos no veían más que inmediatez y objetos específicos que reclaman miradas tautológicas, todo tipo de trazas temporales, huellas antropomórficas y presencias ocultas que niegan la supuesta pureza del minimalismo. Dice el francés: «Tanto Donald Judd como Michael Fried soñaron con un ojo puro, un ojo sin sujeto, sin huevas ni algas (es decir, sin ritmos ni restos): contraversiones, ingenuas en su radicalidad, de la ingenuidad surrealista que soñaba con un ojo en estado salvaje». Georges DIDI-HUBERMAN, *Lo que vemos, lo que nos mira* (Buenos Aires: Manantial, 2010), 47.

<sup>193</sup> ISHAGPOUR, «J.-L.G., Cineasta de la vida moderna. Lo poético en lo histórico», 295.

<sup>194</sup> JAMESON, *La estética geopolítica*, 194. El aforismo en alemán pertenece al *Tractatus Logico-Philosophicus* de Ludwig Wittgenstein y significa «El mundo es todo lo que acaece». Por otro lado, sobre la imitación o resistencia a los códigos seimóticos del capital en la obra de Warhol recomendamos encarecidamente Juan Antonio SUÁREZ, «El artista de la publicidad: el estrellato, el estilo y la comercialización en el cine underground de Andy Warhol», en *Andy Warhol: Cine, vídeo y TV*, ed. Juan Guardiola (Barcelona: Fundación Antoni Tàpies, 2000), 97-118. Los muchos matices que implica la cuestión de la construcción del yo en una imagen-espejo en el cine de Warhol (entendida como un interminable plano secuencia), han sido analizados aquí: Estrella DE DIEGO, «La invención Warhol como plano secuencia. Autobiografía, retratos, fotomatonos y ciertas imágenes filmicas», *Archivos de la Filmoteca*, n.º 53 (2006): 39-61.

ornamento, deleite nihilista o gesto de autoconsciencia. ¡La planitud es lo más profundo! Es, al menos, lo que hay, lo que tenemos.

Quizá por ello, cuando Paulette nos mira directamente, al contemplarla de frente en su monótona confesión a la cámara, nosotros vemos mucho más, tal vez incluso el reverso de lo que dice ser [61]. La literalidad de su discurso se contrapuntea con la tristeza que podemos leer en su mirada, tan directa pero melancólica como los ojos taciturnos de Nana al pronunciar su arenga sobre la libertad, o como el semblante apagado de la camarera de Foliès Bergeres que pintara Manet [62]. La referencia a Manet no es ni gratuita ni caprichosa. En *Histoire(s) du cinéma* el cineasta afirma con contundencia: «...lo que piensa Berthe Morisot, lo que piensa la camarera del Folies-Bergère, porque por fin el mundo, el mundo interior, se ha reunido con el cosmos. Y que con Édouard Manet comienza la pintura moderna, es decir, el cinematógrafo; es decir, las formas que caminan hacia la palabra, más exactamente, una forma que piensa. Que el cine estuviera en primer lugar hecho para pensar, se olvidará enseguida» [63]<sup>195</sup>. Así pues, ¿mujer cosificada?

---

<sup>195</sup> Curiosamente algunos de los problemas que se plantean en *Deux ou trois choses* en relación con la planitud y la imagen-espejo, con la apelación al espectador, la transformación de la ciudad y la vida moderna o la temporalidad de la obra, fueron fuente de un debate sostenido entre T. J. Clark y M. Fried a comienzos de la década de 1980 en relación a la tradición de la pintura francesa decimonónica (Courbet y sobre todo Manet, más concretamente). Digamos resumidamente que para Clark la planitud evidente de los lienzos de Manet no era por tanto solo la expulsión del espectador del cuadro como creía Fried, siguiendo los pasos de Greenberg, pues bajo su superficie solidifican muchos más significados que poco tienen que ver con la supuesta esencia de la pintura y mucho con la nueva realidad social de la *vie moderne*. Esa vida transitoria, fugitiva, contingente, marcada por los signos de clase y el espectáculo del capital, se revela a través de imágenes, signos y metáforas. Para el británico aquí reside la característica primordial de la pintura de Manet. Sus lienzos son pintura en tanto que pintura (signo) y representación de esa realidad del espectáculo. Son *espejos dobles* que traducen en sus propios medios las nuevas estructuras dominantes en la sociedad. La visión clarkiana de Manet es más la de un pintor moderno que la de uno «modernista» en el sentido anglosajón del término. En las obras de Manet se palpa mejor que en las de ningún otro autor la esencia de los nuevos tiempos: la conversión de todo cuanto existe en mercancía. Todo es vendible y comprable en el mundo moderno, incluido el cuerpo femenino o el amor. En el París proletarizado, Venus acabará siendo una prostituta de bajos fondos. De ahí que la mirada que reclama *Olympia* no sea solo la mirada de la autoconsciencia formal como defiende Fried, sino que sobre todo es una mirada que convierte al espectador en cliente, que pone ante sus ojos toda la fábrica social de la modernidad, sus relaciones de poder, clase, y género impidiéndole soñar con un mundo otro no conflictivo. A esas preguntas ontológicas que, según Fried, las pinturas del creador francés provocaban sobre el espectador — ¿qué es una pintura?, ¿qué significa ser espectador?—, Clark añade otras de orden social y político: ¿*Courtisane* o una *fille publique*, qué es *Olympia*? ¿Representa *Les canotiers* una escena de retiro idílico a orillas del río en Argenteuil o una exhibición de los modos de ocio dominguero del proletariado urbano? ¿Es la camarera del *Folies Bergère* una mercancía más comprable con dinero, como las botellas de champán que hay junto a ella? Para el inglés, fue esta doble sacudida al espectador la que hizo que Manet se coronase como el mayor experto en el arte de *épater le bourgeois*. Hemos rastreado este



[61] Primera imagen *Deux ou trois choses*. [62] *Vivre sa vie*. [63] Tres últimas imágenes: *Histoire(s) du cinéma*.

¿Mujer alienada, aburrida, ella misma banal? En cualquier caso, una mujer que ha interiorizado un sistema que la objetiviza y aun así sabe distanciarse de ese mundo por pocos segundos para explicarnos que su vida es ese montón de cosas banales en un presente vacío y sin previsión de futuro. Pero todo está ya dicho en sus ojos.

En eso consiste en esencia su *gestus*, el autodesgarro que supone aceptar las propias contradicciones: «El *gestus* es la plenitud que convierte al personaje en un ser vivo, aunque sea en esta situación del límite del vivir como no-ser y casi como no atreverse a decir más»<sup>196</sup>. Un personaje que indaga en sus propias heridas y un cineasta que se ha propuesto descartar las metáforas y mostrar la literalidad de tal cosificación. En su proyecto artístico y cinematográfico, hemos podido comprobar cómo en el trabajo de Godard las cosas están en su sola presencia material pero es a partir de esta exterioridad como podemos desentrañar el interior. Al igual que dábamos vueltas por los anillos de *Alphaville* sin salirnos del París posmoderno y tecnológico de mediados de los sesenta, también en *Deux ou trois choses...* Godard a través del montaje explora las posibilidades de la imagen dialéctica o, estamos tentados a decir, de cierto sentido indiciario de la imagen. Con ello, repetimos, no se trata de que Godard emplee la metáfora del círculo para significar el control en la ciudad de Alphaville, sino que es el propio sistema capitalista el que produce ciudades literalmente circulares, banqueros asesinos, niños prisioneros, cementerios para vivos o cadáveres vivientes. Por su parte, en *Deux ou trois choses* no es que la prostitución sea una metáfora para hablar de la explotación, es que la explotación es, *literalmente*, prostitución:

En una escala vasta la región ha sido transformada y lo que me impacta es que ha sido reajustada como un inmenso burdel. Uno encuentra aquí las cosas características del burdel: los habitantes son obedientes y dóciles, y se están prostituyendo. Si he filmado a una prostituta, es porque quería enseñar esto. Quiero decir, podría haber filmado a un trabajador o a un técnico que, las tres cuartas partes del día se comportan *grosso modo*, de este modo.<sup>197</sup>

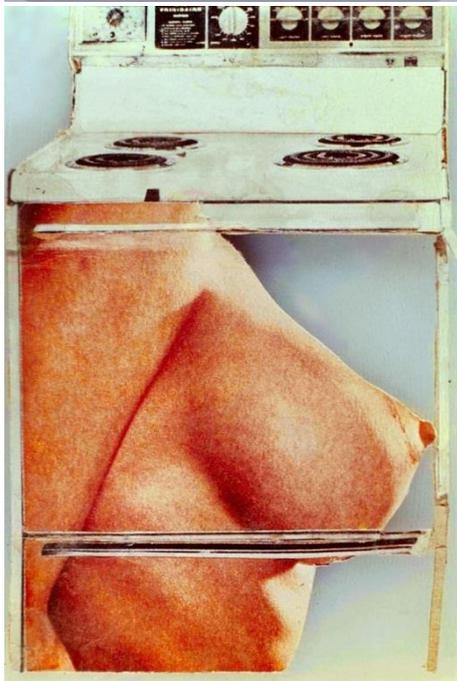
Una vez más: Godard no alegoriza con la prostitución, la publicidad o con la imagen de la mujer alienada el hecho de que los objetos valen ahora más que las personas, es que el capitalismo convierte a esas personas y a sus cuerpos en objetos de consumo. Es por ello que la película tendrá que dotar de igual peso y una misma presencia física a las cosas y a las personas. La obsesión por la prostitución y el dinero en Godard es menos

---

debate en Irene VALLE CORPAS, «De la mirada histórica al coup d'oeil: T. J. Clark, Michael Fried y el espectador de la Modernidad», en *La formación artística: creadores-historiadores-espectadores*, ed. Begoña ALONSO (Santander: Universidad de Cantabria, 2018), 1009-1022.

<sup>196</sup> RODRÍGUEZ, «Brecht y el poder de la literatura», 142.

<sup>197</sup> Godard en ROUD, *Godard*, 105.



un «tema» que un elemento que lo impregna todo, a decir de Jameson, al modo de Baudelaire, Simmel y Karl Krauss<sup>198</sup>. Tampoco encontramos, exactamente, un intento por establecer una figura más o menos lícita entre el ocio, o el día a día de las tareas domésticas de una mujer (incluida la prostitución y la adquisición de ropa) y la jornada laboral de un trabajador al uso. La cuestión es que el ocio, el consumo y las tareas domésticas son parte de la jornada de trabajo [64]. Es preciso producir una imagen que diga todo eso de una vez. Nada más pero nada menos, he ahí la planitud. Y si hace falta mirar dos veces para ver esta realidad, miremos dos veces. Sus imágenes serán así tan lacerantes como el óleo de Richard Hamilton, *She* (1958-1961) [65] que relaciona la herida del cuerpo femenino con su exposición a los objetos del consumo doméstico, y tan literales y directas como esos *collages* de Martha Rosler que funden el torso femenino con electrodomésticos de cocina, usando los restos de la publicidad y los medios de comunicación. Nos referimos a *Small Wonder* o *Hot Meat*, ambas de la serie *Body Beautiful, or Beauty Knows No Pain* fechada entre 1966 y 1972 [66]. La influencia productiva que ejerció Godard, sus juegos de palabras, sus imágenes mordaces, en el trabajo de la americana ha sido reconocida por la artista en multitud de ocasiones

El cine de Godard me influyó profundamente en mi juventud, en los inicios de mi carrera artística en Nueva York. La activación de la forma y la negación de su separación del contenido, o quizá la insistencia en el desarrollo en detrimento de una organicidad ingenua, fueron ideas que se me quedaron grabadas. [...] Las películas que realizó Godard o el grupo Dziga Vertov en esta época mostraban cierta simplicidad insistente o una obstinación primitiva, un énfasis en un estilo cinematográfico en el que sobraban las costuras, en detrimento de la ofuscación provocada por el ocultamiento burgués de las costuras.<sup>199</sup>

### La sátira y la mirada literal

Para el suizo el cine debía proporcionar una visión sintética e instantánea de la realidad. En un gesto análogo a la mirada de Paulette, al entrevistar a un muchacho argelino que vive en esta *banlieue* en una escena titulada «La gran esperanza del siglo XX», la cámara ignora el rostro del chico y prefiere mostrar un cristal donde se funden el reflejo de los bloques de pisos con el de una valla de metal otorgando a la imagen una fuerte sensación de espacio enjaulado. Si estos inmigrantes son invisibles al resto de la sociedad francesa que los ha encerrado

[64] [65] [66]

<sup>198</sup> JAMESON, *La estética geopolítica. Cine y espacio en el sistema mundial*, 233.

<sup>199</sup> En AA.VV., *Aún no. Sobre la reinención del documental y la crítica de la modernidad. Ensayos y documentos [1972-1991]*, (Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2015), 81. Véase también sus comentarios sobre Godard en Martha ROSLER y Benjamin BUCHLOH, «Una conversación. Martha Rosler y Benjamin H. D. Buchloh», *Quaderns portàtils*, 2009, 1-36.

en las peores periferias de sus ciudades, la película tiene que dar cuenta de esta situación con los medios que le proporciona el cine [67]. Cuando las mujeres son *literalmente* vendidas en ese lugar y a los inmigrantes y trabajadores solo se les deja entrar pero no salir, ¿por qué no nos lo pueden decir las mismas señales del suburbio? Si la televisión es el LSD de las clases medias y trabajadoras en la Francia de los sesenta ¿por qué no habríamos de hablar de ella como de una droga? [68] Asimismo, si la belleza de estos objetos de consumo se va desgastando como el cartel de *Beauté* de la gasolinera, como el cuerpo de una mujer expuesta a la prostitución rutinaria, como el rostro de Marilyn en una serie de Warhol, la cámara tiene que ir detrás de esos signos de desgaste [69]. «El mundo es todo lo que acaece». No es necesario crear ningún objeto nuevo o ajeno a este entorno. Basta con coger lo que se tiene más cerca y mirar.

Los segundos finales son ejemplares a este efecto. Con una postal que muestra una joven y feliz pareja sacada de alguna película comercial, unas cuantas cajas de detergente, un paquete de chicles y otros tantos de tabaco, Godard compone una imagen de la ciudad, una maqueta de supermercado en la que, no obstante, no falta un solo elemento de la ciudad *real*. La imagen deberá mostrar que la visión de la familia burguesa es el núcleo de una nueva composición de clase —y, desde luego, es también el núcleo argumental del cine pomposo de Hollywood, y Hollywood es el nombre de la marca de chicles del paquete que Godard usa en su composición— y que los bloques de pisos no son más que un depósito de trabajadores cuyo destino vital reside en saciar sus nuevos apetitos con objetos y sueños baratos. Este consumo, a su vez, está pensado para resetear nuestra memoria:

Escucho la publicidad los anuncios por la radio. Gracias a ellos, ESSO, me voy tranquilo, camino al sueño y me olvido de los demás. Me olvido de Hiroshima, Auschwitz, Budapest, Vietnam, olvido la crisis de la vivienda y el salario mínimo, el hambre en la India. Lo he olvidado todo. Salvo que como me llevan a cero será de ahí de donde deberemos partir.

Este principio de yuxtaponer el pasado con el presente y el idilio del consumo masivo con la violencia de las guerras en el exterior, fue empleado con anterioridad por Godard y seguirá siendo uno de sus recursos preferidos en el futuro. Si el suburbio está hecho de cajas donde se embute gente reducida a la condición de trabajadora-consumidora, entonces el suburbio está hecho de cajas de productos [70] [71]. Nada más. Esta es la verdadera lección brechtiana palpitando tras muchas cintas de Godard: «De nuevo, la cuestión se nos presenta transparente: aquí no hay inversión satírica del capitalismo en ningún sentido, es la literalidad del capitalismo mismo la que provoca la objetividad del distanciamiento narrativo en el texto escénico. La epicidad narrativa del texto de Brecht no se basa en absoluto en la distorsión o en el sarcasmo, sino que la sátira le sirve para comprobar, para mostrar, insisto, la literalidad misma del



[67][68][69]



[70] [71] [72]



[73]

capitalismo mismo, en todos sus detalles y en todos sus recovecos ideológicos»<sup>200</sup>. Igualmente, más adelante, en *Week-end* (*Week-end*, 1967), los personajes se liquidan unos a los otros de forma salvaje no para metaforizar la lucha de clases sino porque es así, *efectivamente, salvajemente*, como la burguesía francesa trataba a sus trabajadores y a los inmigrantes y cómo las potencias del Primer Mundo se relacionaban con sus excolonias. Y si, a juicio de un Godard hechizado por la Revolución Cultural, el maoísmo es un bastión contra el capitalismo, los estudiantes se construyen un muro de libros rojos porque es así como han de combatir al enemigo imperialista, con la teoría y la batalla ideológica [72]<sup>201</sup>. Se trata tan solo de llevar las cosas hasta un extremo tal en el que se hacen irremediabilmente visibles.

Literalidad también es tratar las palabras como cosas o como imágenes y trabajar con ideas claras, nivelarlo todo en un plano de igualdad. Los elementos, figuras, palabras y objetos que conforman la trama tienen tanto poder como cosas en sí mismas, mostradas en toda su presencia. O, en cualquier caso, Godard sigue un proceso —para Rancière primero surrealista y luego dialéctico— que haría llevar la metáfora hasta tal límite, que dejaría de funcionar como tal y quedaría completamente literalizada, sería así, un marcador. Y en efecto, pareciera como si Godard condensase en su cine ese tránsito que se produjo en los sesenta desde aquella «vida surrealista de las cosas y las palabras» a la abrupta emergencia del objeto en el arte pop<sup>202</sup>. A su vez, Deleuze reconoce como provechoso este impulso hacia lo que él denominaba un «objetivismo crítico y didáctico»:

Hay que hablar y mostrar literalmente, o bien no mostrar, no hablar. Si, según fórmulas prefabricadas, los revolucionarios están a nuestras puertas y nos asedian como caníbales, hay que mostrarlos en el maquis de Seine-et-Oise, y comiendo carne humana. Si los banqueros son asesinos, los escolares prisioneros, los fotógrafos proxenetas y si los obreros se hacen abusar por los patrones, hay que mostrarlo, no «metaforizarlo», y hay que constituir series en consecuencia. Si se dice que un semanario no se sostiene sin sus páginas publicitarias, hay que mostrarlo, literalmente, arrancándolas para hacer visible que el semanario no se tienen más en pie: ya no es una metáfora, sino una demostración.<sup>203</sup>

Las cosas están ahí, planas, literales, pero presentes [73]. En el momento en el que la dinámica de la economía todo lo engulle y lo devuelve en forma de objeto-imagen-signo, ¿qué otra

<sup>200</sup> RODRÍGUEZ, «Brecht y el poder de la literatura», 83-84.

<sup>201</sup> Por su parte, en 1967, Farocki literaliza la idea maoísta de que la cita es un arma convirtiendo una página del *Pequeño Libro Rojo* en un misil de papel que vuela contra el Sha de Irán. Véase Harun FAROCKI, *Desconfiar de la imágenes* (Buenos Aires: Caja Negra, 2014), 308.

<sup>202</sup> Hemos tomado esta idea de Juan Antonio RAMÍREZ, *El objeto y el aura. (Des)orden visual del arte moderno*. (Madrid: Akal, 2009), 115-129.

<sup>203</sup> DELEUZE, *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*, 244.

cosa nos queda sino aprender a lidiar diariamente con ello? Si las palabras de alguna de estas chicas nos suenan demasiado porque ya las hemos escuchado en alguna escena de película, si sus sueños recuerdan tanto a una comedia romántica, el cine también debe literalizar esta fusión, estas fantasías de cartón-piedra e incluso esta nueva corporalidad hecha de imágenes [74]. Literalidad es ir detrás de un realismo absoluto que nos permita ver también que las imágenes tienen vida. Como comenta Rodríguez, «en esa sobre-impresión continua de imágenes que de pronto nos llevan a descubrir que hoy nosotros, (nuestro cuerpo y nuestro imaginario) no es otra cosa que un «doble» del cine. Si el cine es mercancía real y simbólica, nuestros cuerpos y nuestras vidas no son más que mercancías reales y simbólicas. Esa es la filosofía pragmática que el cine conlleva. O dicho en todas sus letras: *el fetichismo de la vida como mercancía/sentimental (su efecto-de-verdad) es precisamente lo que nos fetichiza en el cine*»<sup>204</sup>. La potencia satírica y crítica de los juegos de Godard, su perversa ironía, reside en su capacidad camaleónica para resistir con las imágenes y los sonidos, esto es, con los medios que *a priori* obran en poder del adversario. Si la televisión, la publicidad y los medios de comunicación (o la pornografía, como Godard gustaba llamarlos), se han vuelto tópicos que enmascaran nuestros vínculos con el mundo (eliminan el referente del significante, etc.), el artista deberá hacer que las cosas sean más visibles, pero siempre a partir de los propios medios del espectáculo. Godard trabaja con sus restos y parte de sus tópicos, se ríe con ellos y de ellos, se toma en serio el espectáculo. Es así y de ahí de donde debe brotar una imagen que ya no sea «basura», sabe Deleuze:

En Godard hallaríamos fórmulas que expresan el problema: si las imágenes se han vuelto tópicos, en el interior y en el exterior, ¿cómo desprender de todos esos tópicos una Imagen, «justo una imagen», una imagen mental autónoma? Del conjunto de tópicos *debe* brotar una imagen... ¿Con qué política y qué consecuencias? ¿Qué cosa es una imagen que no sería un tópico?<sup>205</sup>

### ¿Quién soy yo? La aparición de la consciencia

Cuando las personas alcanzan la consciencia de la radical literalidad a la que están expuestas ellas mismas y los objetos de su vida, solo a partir del preciso instante en el que las cosas se muestran como el signo y la imagen que son, podremos, deberemos hacer algo con ellas. De la misma manera que, enfrentado al problema del espacio, hay siempre en Godard un intento por crear un lugar en cada «no-lugar», por producir afecto en el escenario violento y plastificado del capitalismo



[74]

<sup>204</sup> RODRÍGUEZ, *Pensar/Leer históricamente [entre el cine y la literatura]*, 97.

<sup>205</sup> DELEUZE, *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*, 298.

moderno, existe también en su cine un modo de habitar el lenguaje y producir el imaginario propio a partir de la chatarra visual y lingüística del espectáculo. La lección posmoderna de Godard, puede resumirse en esta necesidad de mostrar que el contingente ya no es natural, que no podemos contar ni tan siquiera con el cuerpo humano como reducto de lo originario, sino ante todo con un sujeto que se hace a sí mismo en espacios que lo expulsan, «un surtidor de gasolina o la horrible pantalla que tamiza en masa nuestra luz hogareña»<sup>206</sup>.

Godard, decíamos al comienzo de este capítulo, apuesta por el poder (político) del cine. Cree en el cine como una mirada que informa, documenta y critica la realidad social que tiene ante sus ojos, como una forma de decir algo sobre las cosas que nos rodean —pero hacerlo *mostrándolas*—. O sea, cree en el cine como una filosofía cotidiana de la presencia. En estos años de experimentación constante esa creencia en el cine se traduce en Godard en una apelación a tres operaciones: la capacidad fenomenológica del cinematógrafo para unir los lazos rotos con el mundo, la necesidad de trabajar con las imágenes en favor de una posible toma de consciencia del sujeto de sí mismo y su idoneidad para hacer ver y pensar políticamente las relaciones económicas y de poder que rigen la vida. Estas tres intervenciones, siempre entrecruzadas, pueden apreciarse en varias escenas clave de *Deux ou trois choses*, que nos muestran al Godard más comprometido con una fusión políticamente fructífera de la fenomenología y el marxismo —es decir, quizá lo más parecido en términos cinematográficos al esfuerzo que hizo Lefebvre por aquellos años—<sup>207</sup>. Hasta aquí un suburbio de plástico, hormigón y signos, ocupado por personas «no muertas aún» y donde el tiempo es tan plano como la cubierta de un paquete de chicles. Sí, pero algo puede ocurrir también aquí, sobre todo aquí.

### ...en la cocina y el dormitorio

La primera de estas escenas clave se produce en la cocina de la casa. En este rincón de su apartamento, humilde pero moderno, abarrotado de cacharros y productos de limpieza — todos los botes de detergente necesarios para fregar unos platos se apiñan en la repisa de esta cocina—, Juliette toma consciencia y mirando a la cámara nos cuenta un sueño que le hace pensar

---

<sup>206</sup> JAMESON, *La estética geopolítica*, 205.

<sup>207</sup> Recordemos que la cuestión fundamental que Lefebvre despliega en su capital *La producción del espacio*, a saber que la ciudad es producto y productor (eso sí, de unas relaciones económicas y de clase), se encuentra en Merleau-Ponty referida al hombre: «[ni cosa, ni espíritu, el hombre aparece] como un producto-productor, como el lugar en que la necesidad puede convertirse en libertad concreta». Tomado de VICENT DESCOMBES, *Lo mismo y lo otro. Cuarenta y cinco años de filosofía francesa (1933-1978)* (Madrid: Ediciones Cátedra, 1982), 83.

sobre el lenguaje y su posición en ese espacio. Juliette reconoce que en la actualidad todo el mundo se ha lanzado a analizar el sentido de las palabras pero, uno se extraña demasiado, que es fácil pensar que las cosas van de suyo: «Yo, yo misma, me... Todo el mundo. Es muy confuso. ¿El tiempo? No sé muy bien» [75]. Mientras hace esta reflexión que concentra todas las coordenadas existenciales (el tiempo, la subjetividad propia, el lenguaje, etc.) su marido la reclama desde el salón donde juega con un amigo a ser un alto militar americano que ha ordenado por radio (en realidad un equipo de sonido que ha comprado Juliette de rebajas) el bombardeo de Hanoi.

No nos resistimos a apuntar que de esta suerte de «fenomenología en la cocina» que hace Juliette y de esta alusión al tablero geopolítico en un apartamento, pasaremos pronto a aquella otra «semiótica de la cocina», tomando el título del influyente corto de Rosler de 1975, luego del asentamiento definitivo del (post)estructuralismo, la lingüística y el psicoanálisis como paradigmas teóricos reconocidos de la izquierda —entendida en el más amplio de los sentidos— a finales de los años sesenta. De todos modos, ¿no fueron Richard Nixon y Nikita Jrushchov, quienes antes otorgaron a esta parte de la vivienda una entidad política mayor? La cocina fue elegida como espacio para discutir sobre las bondades respectivas del capitalismo y el comunismo en aquel famoso *Debate de la cocina* que tuvo lugar en una casa prebricada para la *American National Exhibition* en Moscú de 1959. Que la cocina era un espacio político en todos los sentidos era algo innegable a la altura de los años sesenta, y Godard no es ajeno a ello.

Pero además de formar parte de un deseo de acercar la filosofía a la política y a las personas y espacios corrientes, en estos monólogos de Juliette, Godard quiere demostrar que pensar es algo complejo y ambiguo, un estado que nos lleva de un sitio a otro y quiere hacer ver que el sujeto no es absolutamente dueño de cuanto le ocurre. Rara vez completa Juliette sus descripciones precisas de sensaciones, actos o estados con una explicación satisfactoria del porqué de tales acciones o impresiones. Si bien hay siempre algo más, una imagen que aparece inmediatamente después, un objeto en el fondo, una mirada o una palabra de otro personaje, cualquier otro elemento que nos invita a establecer una relación que arroja algo de luz y comprensión a las escenas. El sueño que cuenta Juliette en su monólogo en la cocina es muy parecido al que segundos después, tras una panorámica lateral que nos permite ver los bloques a primera hora de la mañana, le relata a su hijo en la cama. Recién desvelada, aún teniendo los ojos un poco pegados ya afirma con fuerza su ser encarnado y arrojado al mundo: «los ojos son el cuerpo y el ruido es... [76] Antes, cuando soñaba, me parecía que me aspiraban en un gran pozo, o desaparecía en un gran pozo. Ahora, cuando sueño me parece que me fraccio en mil fragmentos. Antes cuando me despertaba aunque fuera lento, me despertaba de golpe. Ahora, cuando me despierto, tengo miedo de que me falten fragmentos».



[75]



[76]

Era esperable que este sueño diese pie a todo tipo de interpretaciones psicoanalíticas. Por nuestra parte solo queremos apuntar que ciertamente Godard juega con la metáfora pero lo hace solo cuando ha de tratar cuestiones de difícil representación, concretamente cuando habla de sexo. Quedémonos por ahora con esa ligazón entre ojo y cuerpo. A lo que el hijo responde haciendo lo propio: ha soñado nada menos que con la reconciliación del Vietnam del Norte y el Vietnam del Sur. La evidente carga textual, humorística incluso, de la intervención de este pequeño, pues se trata a todas luces de una recitación, se completa con la respuesta de su madre, que también echa mano de unas palabras que no le pertenecen, en este caso, una cita de Heidegger para responder a las preguntas matutinas de su niño: «El lenguaje es la casa en la que habita el ser» [77]. El caso es que para Juliette esa casa es la torre gris varada en un descampado que simula la forma de los objetos de consumo que contiene, y el lenguaje una amalgama de signos de toda procedencia. Y sin embargo, desea habitarlo, con el lenguaje, el cuerpo y sus ojos.



[77]

*...en el vecindario*

En efecto, Juliette mantiene varias conversaciones con una de sus amigas en la peluquería, con quien comparte confidencias sobre su trabajo y sus sentimientos hacia sí misma («No se debería obligar a hacer el amor», «Prefiero esto a la fábrica»), entremezcladas con frases extirpadas de algún anuncio de la tele («Felicidad»), así como respuestas normales a las preguntas de su amiga («¿Tus hijos están bien?» —«Sí, bien») que se superponen a su propio inconsciente aflorando para negar o al menos introducir más capas de sentido sobre lo dicho segundos antes («ya que lo que digo con palabras nunca es lo que digo. Miro, escucho, quiero que las mujeres...») y finalmente incluso con indicaciones extraídas del guión («Algunos ruidos», «Silencio» «Espero», «Miro») [78]. Sus palabras se desdobl原因: unas están dirigidas al resto de personajes, otras pertenecen al monólogo interior de Juliette que, presumiblemente, sus compañeras no escuchan. También puede darse el caso de que Juliette reproduzca palabras que no pertenecen a nadie, porque son el puro ruido de la publicidad que se ha colado en su conversación. En otro instante Juliette vuelve a hablar en estos tres registros a la vez, cuando se encuentra con un joven cliente [79]. Mientras se mira al espejo, se pinta los labios o da vueltas por la tétrica habitación de hotel comenta: «No, no es culpa mía si tengo un lado pasivo. Tener relaciones sexuales. No veo por qué debería avergonzarme de ser una mujer. Sí de ser feliz o indiferente. Sí, de eso me avergüenzo a veces. Sí, el pondrá su sexo entre mis piernas. Siento el peso de mi brazo cuando me muevo. Quizá debería dejar a Robert. No quiere alzarse en la sociedad. Se conforma con lo que tiene. [...] Ser independiente sexualmente de un hombre me tienta pero en realidad me da horror». Paradójicamente, ponerlo todo en la boca de Juliette no

hace sino aclarar las cosas. La mezcla de descripciones, diálogo, monólogos internos, ideas recibidas y estereotipadas, meditaciones existenciales y todos los murmullos externos sirven para darnos una sensación de conjunto, completa y espacial de ella como una amalgama compleja de sensaciones y pensamientos. Así también, como comenta Kristeva, la síntesis que realiza Godard de este puzzle de voces es indicativa de una desintegración del sujeto moderno desprovisto de valores trascendentes y en constante juego performativo, por otro lado comparable a una sesión con el analista en la que hay siempre algo que está al borde de aparecer<sup>208</sup>. En cualquiera caso, algo queda patente: el sujeto (femenino) que habla se convierte en un haz de voces. Su existencia singular se hace colectiva, en su «yo» caben aunque sea en forma de fragmentos inconexos todo el resto de mujeres de ese suburbio y todo el resto de cosas que *son* las mujeres de ese suburbio.

Sin embargo y aunque esta consciencia de la alienación femenina es tratada como mal fundamental, casi como sinécdoque de todos los problemas de la sociedad contemporánea, y a pesar de que el sexo es reivindicado abiertamente como un asunto político en todo momento en *Deux ou trois choses* este emerger como sujeto es, si se nos permiten los términos, menos feminista que fenomenológico. O quizá mejor: primero fenomenológico y *solo* más tarde feminista. Con ello quiero decir que está más condicionado por la necesidad de estar presente en el mundo (la vivencia del espacio), de ejercer la «libertad» de pensamiento en ese mundo (la vivencia del lenguaje) y de tener en cuenta que «yo» es siempre fruto de una relación con un «otro». Y en mucha menor medida encontramos la activación de un sujeto femenino beligerante, plenamente conocedor de su opresión/explotación. Al ser una pluralidad de voces Juliette está lista para deshacer el estatuto menor que se le ha otorgado a la suya como mujer. Pero esto, que tan solo se apunta en *Deux ou trois choses*, será desplegado con todas sus consecuencias políticas en las siguientes cintas, cuando Godard y el resto de artistas hayan experimentado el *impasse* político del 68. Mientras tanto, lo que encontramos en todo el cine de Godard desde *Vivre sa vie* hasta la mayoría de escenas de *Deux ou trois choses* no es otra cosa que el sujeto estricto de la fenomenología:

El sujeto, pues, depende del «otro» en este sentido: para construir (para «añadir/encontrar» esencia) necesita construirse (introspección), esto es, reconocerse a sí mismo como esencia para poder reconocer a lo otro (al otro) como esencia. [...] El sujeto constituyente es, a la vez, constituido: para *encontrar esencia* necesita añadirla (necesita *actuar* sobre lo *pasivo*), pero para actuar necesita reconocerse como esencia (o sea, que lo



[78] Dos primeras imágenes. [79] Dos últimas.

<sup>208</sup> Debemos reconocer que estas palabras de Kristeva muy útiles para entender ese *collage* de sensaciones y voces que es Juliette, se refieren especialmente al cine de Godard realizado en los años ochenta. Véase, no obstante, KRISTEVA, «Godard et les femmes (1960-1983)».



pasivo —diríamos—actúe sobre él). Pero esta esencia no se da sino históricamente junto al problema del «otro»; el problema del «tiempo» aparece primario en la fenomenología, entroncando así, de una manera muy peculiar, con el bergsonismo.<sup>209</sup>

Aquello que busca Juliette, lo mencionábamos más arriba, es ante todo, «reencontrar el abecé de la existencia» otorgando relevancia a los momentos en los que como ella dice al final de la película, «de repente, tuve la impresión de que yo era el mundo y de que el mundo era yo. Se necesitarían páginas y páginas para describir eso... o volúmenes y volúmenes...». Es un sentimiento extraño, añade, «el sentimiento de mis lazos con el mundo». Entonces la cámara sigue el giro de su cabeza en una circular sobre el paisaje de bloques hasta pararse otra vez en ella: «Un paisaje es como un rostro» [80]<sup>210</sup>. Que el mundo no existe fuera del sujeto es la experiencia indescriptible con palabras que el cine tiene que mostrar y hacerlo con el encuadre, con el sonido, el movimiento, en definitiva, con la potencia de la imagen para dar cuenta de las cosas y del espacio. «Godard cree claramente que puede restaurar parte de la riqueza semántica perdida de la ciudad creando nueva comunicación en imágenes y sonidos. Es su fe en su papel de cineasta, por último, lo que le da a esta película un optimismo discernible, a pesar de su lúgubre análisis de la sociedad»<sup>211</sup> Como señala Chevrier:

Me parece que en estos planos hay una especie de resumen de la situación de los artistas que, alrededor de 1967 querían encontrar una relación más primitiva con la realidad circulante, como los dadaístas berlineses en 1918. Pero «para reencontrar el ABC de la existencia» (una frase de Godard en la película) ahora es preciso aceptar, tener en cuenta, literalmente las condiciones más hostiles a la improvisación individual. Era preciso tomar partido por las cosas. Pero las cosas a partir de ahora serían objetos de consumo y signos publicitarios, antes que objetos de uso o elementos de un entorno natural. La conciencia del mundo estaba sometida a la lógica del inventario y el cuerpo era una imagen o un conjunto inestable de fragmentos. Godard acudía a la fenomenología (Husserl, Sartre, Merleau-Ponty) para volver a pensar el cine como un movimiento de la conciencia sostenido por la experiencia perceptiva. Un objeto es quizás, decía él, «lo que permite religar... pasar de un sujeto a otro, por tanto, vivir en sociedad, ser en conjunto». Pero el movimiento de la conciencia, el movimiento del film debía integrar las imágenes y los signos de una cultura urbana y mediática cuya fenomenología no había sido tratada.<sup>212</sup>

<sup>209</sup> Juan Carlos RODRÍGUEZ, *Para una Teoría de la Literatura* (Madrid: Marcial Pons, 2015), 238-239.

<sup>210</sup> Esta escena es un evidente homenaje al Merleau-Ponty de *Sentido y sinsentido* en estas descripciones alargadas, espesantes, articuladas en torno a tres movimientos: descripción objetiva, descripción subjetiva y búsqueda de las conexiones entre ellas.

<sup>211</sup> LEVITIN, «One or Two Points About Two or Three Things I Know About Her», 245.

<sup>212</sup> CHEVRIER, *El año 1967 y la cosa pública. O los avatares de la conquista del espacio*, 35.

El mayor intento en este sentido, y en especial del deseo de reapropiarse del lenguaje, se produce en una escena central de la película, en un café. El café es en Godard el escenario de los más azarosos y variopintos encuentros. Debe ser el lugar donde restaurar unas relaciones truncadas y una vida colectiva completa. Es como si fuese en ese lugar donde Godard se detiene para restituir el espacio sensorial-sensual, de la palabra, la voz y lo auditivo, esto es, de lo no únicamente visual. En el café Nana hacía filosofía sin saberlo con aquel desconocido de rostro ajado que le hablaba de la vida con el pensamiento y le decía que leer era su oficio. Quizá por ello, sea también en el café donde dos personajes que se encuentran azarosamente, Juliet Berto y Robert, el marido de Juliette, se interrogan sobre la convencionalidad del lenguaje —como también ocurre en otra escena de café en *Made in U.S.A* (*Origen USA*, 1966) [81]— precisamente a partir de una conversación sobre la opacidad de aquellos términos que se refieren al sexo. La vida y el lenguaje no están separados, como tampoco lo están el pensamiento del cuerpo, ni éstos de las imágenes. «La moral del comunismo será cuidarse los unos de los otros» afirma otro personaje que toma cerveza y filosofa con una chica en otra esquina. El café es lo más parecido a un lugar *vivido*, apropiado, en el que hablar y cuidar de los otros, en el cine de Godard. Es el lugar donde conversar y poner en práctica la solidaridad entre objetos y sujetos [82]. Pero es también, no lo olvidemos, un lugar que puede convertirse en mercado tan pronto como en él comience a circular el dinero. Este es el mayor peligro político que deben enfrentar los personajes y una de las obsesiones que ocuparán al cineasta en los próximos años: ¿qué ocurre cuando los espacios dejan de ser transfuncionales y devienen meras fábricas o mercados para la producción y tráfico de mercancías? ¿Cómo mirarlos entonces?

Juliette entra en este bar frecuentado por otras prostitutas. Mantiene una conversación con una de ellas, conocida suya. Estas escenas ya las hemos visto antes. Pero a diferencia del carácter trágico que tenía el pequeño encuentro de Nana con Yvette, aquí cualquier dilema trascendental queda *passé*, si bien Godard se sirve de los mismos tropos visuales, las mismas miradas a cámara [83] [84]. En lugar de los pequeños discursos trascendentes, Juliette y su amiga simplemente se preguntan qué tal están mientras toman Coca-Cola y compran tabaco. Aunque esta aceptación de la prostitución como hecho diario no significa que no genere violencia. De hecho cada vez que se habla de ella, la violencia es el trasunto. La violencia de la gran guerra en el exterior y de la guerra diaria en la que pelea la mujer. En un momento preciso una de las prostitutas le pregunta a su proxeneta por la marca de sus zapatos. Son los mismos con los que caminan los vietnamitas y los sudamericanos, aprendemos inmediatamente. Ese mismo hombre se ofrece como chulo a Juliette pero ella le espeta que «la



[81]



[82] El café, la conversación. Fila de arriba: *Deux ou trois choses*; fila de abajo: *Vivre sa vie*.



[83] El café, el trabajo. Fila de arriba: *Deux ou trois choses*; fila de abajo: *Vivre sa vie*.



guerra ha terminado» y que lo que ella hace es tan solo provisional [88]. Nuevamente el juego entre pasado y presente, la pervivencia de la memoria hace saltar por los aires toda la retórica de la paz enarbolada por el progresismo. Lo que existe entre el pasado y el presente es el *continuum* de la violencia, solo que ahora la violencia y la explotación se hace bajo la égida de la bandera norteamericana y se sufre en un cuerpo de mujer.

Tras esta pequeña escena que logra generar esa sensación de omnipresencia de la hostilidad —yaunque los encuadres sean idénticos, qué lejos queda el existencialismo lírico de *Vivre sa vie!*—Juliette toma asiento. En este *bristrot* que va a convertirse en escenario de reencuentro, se suceden una serie de planos en los que Juliette mira a su compañera, que a su vez se compara con las imágenes de unas modelos (de «ese objeto que en el lenguaje periodístico se llama revista»), mientras un hombre que las mira a ambas lee el periódico. La evidente carga sexual en este cruce de miradas silenciosas hace que esta mesa parezca esa calle donde Nana o estas chicas reciben a sus clientes. Un pasaje, nuevamente, desalentador por cuanto ver puede significar «comprar». Pero en un momento dado la cámara se abstrae del ruido del bar y filma en un picado directo una taza de café cuyo líquido negro da vueltas y vueltas en espiral hasta hacer que la pantalla se transforme en una noche galáctica o en un paisaje sideral. Nos encontramos en un aislamiento existencial absoluto. Si miramos la taza durante un momento largo, si la miramos de verdad, enfocándola y desenfocándola, la taza se convierte en mundo que se deshace y se rehace, parecen decirnos las imágenes<sup>213</sup>. De lo objetivo pasamos a lo subjetivo.

<sup>213</sup> Así describía el cineasta esta escena: «Y luego, en ese momento que me gusta mucho, a partir de una taza de café, vimos deshacerse el mundo y

[84]



[85]

La voz susurrante de Godard a la que ya estamos bien acostumbrados, hace el mayor discurso sobre la escisión y la necesidad de encontrarse de nuevo con el mundo:

Dado que la relación social siempre es ambigua, dado que mi pensamiento divide tanto como une, que mi palabra acerca lo que expresa y aísla por lo que calla, que un hoyo separa la realidad subjetiva que tengo de mí mismo, de la verdad objetiva que soy para los demás, que no paro de culpabilizar aunque me sienta inocente, que cada acontecimiento transforma mi vida cotidiana, que juego siempre a comunicar, digo a entender, amar, a hacerme amar y que cada fracaso me hace sentir mi soledad, ya que... El mundo solo, ahora que las revoluciones son imposibles, que las guerras sangrientas amenazan, que el capitalismo duda en cuanto a sus derechos, y la clase obrera retrocede, que el progreso fulminante de la ciencia convierte el porvenir en una presencia obsesiva, que el futuro es más presente que el presente, que las lejanas galaxias están a mi alcance, mi semejante, mi hermano... ¿Dónde empieza? ¿Pero dónde empieza qué? Dios creó el cielo y la tierra, por supuesto, pero es un poco cobarde y fácil ¿No se nos ocurre algo mejor? Decir, que los límites del lenguaje son los del mundo, que los límites de mi lenguaje son los de mi mundo y que mientras hablo, limito el mundo, le pongo un fin. [...] Si por casualidad las cosas se hacen nítidas quizá solo sea con la aparición de la conciencia.

[86]

La tripe relación del sujeto con el espacio, con el otro y con el lenguaje/cuerpo propio deben ser restituidos a partir de la conciencia y el cine está implicado en ese movimiento<sup>214</sup>. El cine, tiene entonces una necesidad de *crear* experiencia en un mundo demasiado inclinado hacia actividades antivivenciales, acogiéndose a la interdependencia entre los objetos –que son mediadores– y los sujetos. No es extraño que Godard escoja el suburbio para hacer este ejercicio pues es allí donde resulta más evidente la separación. El cine debe restituir la presencia, debe probar que existe otro tiempo, el tiempo de la reflexión o de la percepción que piensa. Pero la percepción que incorpora el espacio-tiempo y al otro es un punto de partida para comprender una existencia que, no lo olvidemos, está determinada por la lucha diaria contra la cosificación, la soledad, el poder y la violencia<sup>215</sup>. El bar deja así de ser un espacio de transacción y se convierte en uno experimentado.

---

luego, de golpe, el mundo se recreó, de pronto inmóvil... Pasaban cosas, por eso todo es interesante; es posible hacer una película con nada, porque en nada se puede mostrar todo». GODARD, *Jean-Luc Godard. Pensar entre imágenes*, 138.

<sup>214</sup> Tres son, en efecto, las claves básicas de esta recuperación del sentido que restituye la subjetividad: «a) Que el lenguaje no sea meramente significativo (no tienda al "onanismo"), sino que hable de la relación sujeto/mundo ("un conjunto es significativo solo si convoca al mundo y encuentra en el mundo la fuente del sentido"). b) Que los elementos de un conjunto sean a su vez significantes ("es necesario que los núcleos materiales de las palabras tengan alguna afinidad entre sí"). c) Que haya un "lector" que reactive el sentido de cada lectura». RODRÍGUEZ, *Para una Teoría de la Literatura*, 239.

<sup>215</sup> En un ilustrativo trabajo, Mackenzie Watts comenta que en Godard fue siempre necesario añadir «algo» a la fenomenología para poder llevar a cabo



[86]

una crítica completa a la sociedad de consumo. Mackenzie WATTS, «Phenomenologie and the Cinema of Jean-Luc Godard» (Ohio: Ohio State University, 2012).

*...en el hotel*

La última escena que queremos analizar, en la que Godard se reafirma en el poder del pensamiento con las imágenes, tiene una estructura muy similar. Se produce en el hotel donde Juliette y su amiga Marianne han quedado con un fotógrafo americano, John, que las ha contratado para pasar la tarde, hacerles algunas fotos y acostarse con ellas. Vestido con un albornoz y una camiseta que lleva impresa la bandera de los USA, él representa inequívocamente el poder en la pequeña escena que va a producirse. John es un corresponsal de guerra en Saigón para un periódico de Arkansas que se ha «cansado de tanta sangre» y no entiende cómo los americanos gastan tantos dólares en matar vietnamitas si con todo ese dinero podrían comprarse miles de chicas como Juliette y Marianne. Su fanfarronería toma cuerpo en el espacio, en la lujosa habitación que ha alquilado toda decorada con figurillas de caballos encabritados y cuadros de barcos surcando los mares. Y se demuestra en el diálogo que mantiene con Marianne:

Ella.- Tu camiseta es América *über alles*

Él.- Sí, pero es allí donde se inventó el jeep y el napalm.

Que este americano considera a las mujeres un objeto se hace evidente en varios momentos [87]. Para complacerlo Juliette y Marianne se cubren la cabeza con bolsas de viaje de Pan Am y TWA y representan punto a punto los movimientos que él les pide. O bien puede fotografiarlas y acariciarlas a su antojo sin prestar atención alguna a las palabras angustiadas de la chica: «Yo existía. Es todo lo que sabía. No podía decir nada más». Juliette sí va más allá en otro de sus apartes:

Pensaba en cosas y no sé cómo entraron en mi cabeza. Mi pensamiento se adapta a la realidad o la pone en duda. Cuestiona. [Y minutos después] Es extraño que una persona que está en Europa el 17 de agosto de 1966 piense en otra que está en Asia. Pensar, querer decir, no son actividades como escribir, correr o comer. Es interior. Si alguien me pidiera continuar una canción. Podría continuarla. ¿Qué proceso representa esta certeza de que se puede continuar algo? No lo sé. Puedo pensar en alguien que no está aquí. Me lo imagino o lo evoco bruscamente por un comentario. Aunque si está muerto. Por ejemplo, declaro: «Tengo calor»... Comprendo qué es el proceso del pensamiento. Un esfuerzo de imaginación. Un examen de un objeto real. Ahora intento pensarlo, sin palabras. [88]

Esta muchacha de suburbio es capaz de abstraerse, entenderse dentro de un espacio global, detenerse a hablar consigo misma y con nosotros y hacerlo en un lugar tan poco propicio para estas consideraciones, tan neutralizado como es ese hotel. Visualmente en este monólogo se alternan imágenes del bello y ensombrecido rostro de Juliette con fotografías de prisioneros, campesinas heridas y cadáveres de Vietnam, tomadas, irónicamente, de la revista *Life*, mientras escuchamos el ruido de una metralleta y la *voz en off* de Marianne repite intermitentemente su frase: «América *über alles*». Pensar o imaginar, significa establecer relaciones. Hay que meterlo todo



[87]



en la película, sea como sea y hacer entrar las truculentas imágenes del matadero del Pacífico en el interior, violentar el apaciguado espacio privado, hacer que distintos elementos colisionen creando un choque. Y no solo porque la guerra era televisada y se había planeado *desde* casa, desde Occidente sino también porque el poder de unos aparatos de estado en franca deriva opresiva y la invasión consumista habían barrido *de facto* la división entre público y privado y solo las mantenía como mecanismo de despolitización. Se antoja difícil no acordarse de aquellas piezas de Martha Rosler para la serie *House Beautiful: Bringing the War Home* (*Casa bonita: traer la guerra a casa*, 1967-72), en especial *Make-up/Hand Up* (*Maquillaje/Manos arriba*) [89] o del corto *Nicht löschesbares Feuer* (*Fuego inextinguible*, 1969) de Harun Farocki, por su interés en inscribir la guerra allí donde correspondía, es decir, en su lugar de gestación: las potencias del bloque occidental<sup>216</sup>. Además de la tendencia aun tímidamente feminista de Godard a servirse de pedazos del cuerpo de mujer para denunciar un tipo



[88] Arriba monólogo de Juliette. [89] Abajo: *Make-up/Hand Up* (*Maquillaje/Manos arriba*) de Rosler.

<sup>216</sup> De ella decía Farocki: «La película debía mostrar que en los países ricos encendemos a la noche el televisor y miramos imágenes de Vietnam. Observamos gente quemada por el napalm y no vemos que nosotros también hemos colaborado en su producción». FAROCKI, *Desconfiar de la imágenes*, 40. Véase también su posterior película *Before your Eyes Vietnam* de 1982. Para la relación entre los dos cineastas nos remitimos al citado Volker PANTENBURG, *Farocki/Godard. Film as Theory* (Amsterdam: Amsterdam University Press, 2006). Hemos acudido al capítulo concreto sobre Vietnam titulado «Taking pictures—Photography and Film». Igualmente, son útiles las reflexiones recogidas en Felipe ABURTO, «Detener las imágenes: latencia de la espera y demora de la visibilidad», en *Sobre Harun Farocki. La continuidad de la guerra a través de las imágenes*, ed. Diego FERNÁNDEZ (Santiago de Chile: Metales pesados, 2014), 69-82.

de feminidad insustancial y dogmática, que tanto recorrido tuvo en la plástica de Rosler, existen otras preocupaciones compartidas. Hablamos, por supuesto, de la búsqueda de un arte comprometido *estructuralmente*, esto es, con sus propias herramientas, en una crítica de la vida cotidiana en el mundo global tan profunda que esté decidida a rastrear todos sus recovecos, andar por todos sus espacios privados (la cocina, el baño, el dormitorio) y públicos (el espacio político en la ciudad con sus calles, sus plazas, sus lugares marginales, etc.), demostrando la unión que los liga y la necesidad de pensarlos juntos. De la misma manera, para ambos es pertinente hacer hincapié en la correspondencia directa entre los fenómenos así llamados macropolíticos (los grandes acontecimientos de los sesenta) y el día a día en las ciudades del Primer Mundo o de lo que pronto se conocería como «micropolítica» – la sucia Guerra de Vietnam con los higiénicos y confortables hogares de la *high society* norteamericana, esto es, lo que quedó del intento abortado de Johnson por crear una Gran Sociedad de propietarios/consumidores—. Asimismo, Francia estaba siendo prostituida por el capital americano, análogamente a como estas chicas de Saint-Denis venden su cuerpo convertido en objeto al mejor postor. Y quizá por ello, el *collage* de Godard es aún más agudo puesto que estas chicas y sus interiores domésticos no pertenecen a la clase alta. Con esta cinta parece que el director suizo se ha propuesto mostrar mediante imágenes que la dualidad centro/periferia es un ejercicio del poder que se hace extensible a todas las relaciones sin distinción: entre países, entre sujetos, entre razas y entre sexos<sup>217</sup>.

Curiosa o lógicamente, aquellos autores que prestaron una atención continuada a esta correlación entre oprimidos y opresores en el orden mundial (entre el *Ici* y el *ailleurs*, por tomar el título de otro film importante de Godard), produjeron durante la siguiente década una investigación sobre la dominación/explotación de la mujer en los países ricos y llamados libres. Investigación que seguirá motivada por abolir en el plano simbólico las fronteras entre lo privado y lo público inexistentes en el productivo/reproductivo. Estas obras pivotarán, en consecuencia, sobre los espacios de trabajo destinados a las mujeres (de nuevo, especialmente la cama y la cocina) y su encadenamiento con la esfera pública. En palabras de Rosler:

Si tuviera que definir el material temático que ha impulsado mi obra, incluso en la época que pintaba y hacía construcciones pop, diría que mi tema principal es el encadenamiento entre «lugar» y «cuerpo» (a menudo el cuerpo de

---

<sup>217</sup> ROSLER en *Martha Rosler. La casa, la calle, la cocina* (Granada: Centro José Guerrero, 2009), 14 y 28. De este catálogo véase el estudio de Juan Vicente ALAGA titulado «Lo público y lo privado: entrecruzamientos productivos. Unas notas acerca de la obra de Martha Rosler», 20-48. Así pues, la cercanía entre Godard y Rosler supera el gusto pop por el *collage* y se prolonga hasta los primeros años setenta.

la mujer) y su relación con los discursos del poder y del conocimiento. [...] La sociedad está impregnada de un poder opresivo en todos los niveles de acción y [...] la interdependencia de lo "público" y lo "privado", de lo "exterior" y lo "interior" no es ilusoria sino real.<sup>218</sup>

Estas oposiciones podían ser fácilmente reveladas acudiendo al espacio urbano y el cuerpo femenino como mapas sociales. Por eso, repetimos, es aquí y ahora, en el lugar más asfixiante y con nuestro inconsciente poblado por chismes de supermercado y *vedettes* de cine, donde estamos forzados a pensar, con ayuda de la imaginación, otras relaciones posibles. No a otra cosa se consagran sin tregua estas «alienadas» mujeres que no dejan nunca de pensar su explotación. Vemos que las mujeres de Godard hacen sus propias pesquisas y *enquêtes* sobre ellas mismas, a veces solas a veces por efecto de las preguntas de algún reportero o voz externa que las instiga. Se pasan el metraje entero confrontándose con lo que las circunda: con las imágenes de mujeres que están por todas partes en la ciudad, con las mujeres reales de su entorno —«sus hermanas, sus semejantes»— con el «ser mujer» que otros esperan de ellas, en definitiva, con todos esos *La mujer* que las rodean. Y ellas se comparan, se miran y se piensan incansablemente. Eso hace Nana, que quisiera verse tan deslumbrante como en las fotografías de estrellas de cine que guardaba en su bolso, aunque en una carta para una *madame* acabase describiéndose a sí misma, su cuerpo y sus rasgos como una «chica normal y corriente» que, no obstante, puede ser apetecible a futuros clientes. Se sabe muerta cuando escribe, por eso su rostro está siempre tan triste. O Charlotte que se miraba envuelta en las imágenes de publicidad que colmaban las paredes de su ciudad y de su propio inconsciente. También Juliette es un tríptico de todas las mujeres de su barrio y hasta Juliette Berto encontrará tiempo para mirarse en un espejo en ese estudio aislado que es *Le Gai Savoir* y entender algo mejor lo que significa construirse en relación con una imagen. Al igual que Suzanne en *Tout va bien*, que se comparará con sus «hermanas», las trabajadoras de la fábrica, para así atisbar que su compromiso político solo puede brotar de lo que ocurra en su fuero interno y el espacio privado de su casa. Y no menos importancia tiene el contrastarse con lo otro y con las otras (las que soy yo y las que están a mi alrededor) en *Numéro Deux*, donde la protagonista, Sandrine, piensa sus denigrantes relaciones sexuales con su marido al ponerlas en relación con las que mantienen un grupo de presas chilenas cuya historia conoce al leer un pasquín. Las mujeres de Godard piensan *en imágenes*, vale decir, poniendo una al lado de otra y extrayendo conclusiones. Y, ante todo, su pregunta siempre va al corazón del problema: ¿Qué es ser yo? ¿Cómo existir? Es por ello que quizá estén más dispuestas a escapar de su situación o al menos a pensarla.

---

<sup>218</sup> Tomado de *Ibidem*, 14.

## Capítulo 4. *On the road*. Líneas de ¿fuga?

### *Imágenes, vida y movimiento*

«Siempre pensé que hacía filosofía», comentaba Godard a François Albera, «que el cine estaba hecho para hacer filosofía. Una filosofía más interesante que lo que se llama así en la escuela y en los libros, dado que uno no necesita pensar, uno es pensado. La pantalla piensa y entonces hay que recoger, traer cosas, como los científicos»<sup>219</sup>. Deleuze admiraba en Godard la capacidad de su obra para desarrollar «la vida de una idea» con los recursos de su arte. Contra los lingüistas y algunas derivaciones del psicoanálisis, Deleuze insistió en que el lenguaje no tiene ninguna autosuficiencia, en que no existen los pensamientos abstractos que se plasmarían de una u otra forma en las imágenes sino que lo que tenemos en el cine es «pensamientos concretos que no existen más que por esas imágenes». Lejos de una idea separable de las imágenes, en el cine «captar las ideas cinematográficas es, por tanto, extraer pensamientos sin abstraerlos, comprenderlos en su relación interna con las imágenes-movimiento. Por eso se escribe "sobre" el cine. Los grandes cineastas son pensadores, en este sentido, tanto como lo son los pintores, los músicos, los novelistas o los filósofos (la filosofía no tiene privilegio alguno)<sup>220</sup>. «El lenguaje no basta para determinar la imagen con precisión» afirma en esta película. Y en sus reproches a Philippe Sollers —«Cuando se trata de cine, a la lingüística y la gente de *Tel quel* se les escapa algo» decía el suizo—, Godard parece reivindicar un mismo estatuto para el cine que el autor de *Mil mesetas*:

Hago filosofía mirando dos cosas: el pensamiento y el movimiento. [...] Yo hablo mediante planos. Como un cineasta. [...] Lo que para él [Sollers] es significado en la pantalla, para mí es signifiante.<sup>221</sup>

Hay un gran combate entre los ojos y la lengua. Los ojos son los pueblos. La lengua los gobernantes.<sup>222</sup>

---

<sup>219</sup> Tomado de DIDI-HUBERMAN, *Pasados citados por Jean-Luc Godard*, 136.

<sup>220</sup> DELEUZE, *Dos regímenes de locos. Textos y entrevistas (1975-1995)*, 193.

<sup>221</sup> GODARD, *Jean-Luc Godard. Pensar entre imágenes*, 352 y 70. Su agresividad contra teóricos y filósofos como Barthes, Foucault, Metz o el Pasolini más semiótico tiene que ver con este escepticismo hacia la lingüística a ultranza, o lo que él llamaba el «nacionalsocialismo de la lingüística». Más recientemente, en 2002, en un cortometraje titulado *Liberté et Patrie*, realizado conjuntamente con su esposa Anne-Marie Miévielle, los directores cuentan la historia de un pintor, Aimé Pache, rechazado por su padre pues «en tanto que viejo revolucionario, no creía en el poder de las imágenes, solo en el de las palabras». Para seguir esta disputa acúdase al pequeño pero ilustrativo texto de Matthieu ORLÉAN, «La résistance au texte: Pasolini vs. Godard», en *Cinéma 68*, ed. Antoine de Baecque (París: Cahiers du cinéma, 2008), 246-249.

<sup>222</sup> GODARD, *Pensar entre imágenes*, 340.

Fueron los mercaderes los que inventaron la escritura. [...] El cine, por lo demás, copia la vida, viene de la vida, representa la vida. [...] Yo quería ver.<sup>223</sup>

Para mí las imágenes son la vida y el texto es la muerte. Hacen falta las dos. Pero yo no estoy contra la muerte. Pero tampoco por ella [*«je ne suis pas pour la mort de la vie»*], hasta ese punto, sobre todo durante el tiempo en el que ella debe ser vivida.<sup>224</sup>

Otra vez a vueltas con la vida y con el cine. Con una vida y un cine que deben latir y rebosar los diques del marco cercado del lenguaje. Y sin embargo, aunque Godard se muestre cada vez más entregado a proclamar la potencia vital y política de lo visual a contrapelo de su época inmersa de lleno en el «giro lingüístico» —sus imágenes cada vez están más vivas y significantes—, a pesar de esta «viveza», decíamos, en el plano social la agresividad de las guerras exteriores y su reverso en una sociedad que mantiene a raya pero presente el conflicto entre clases a base de las promesas de un consumo ilimitado, esta violencia mortífera que no hace sino ir en aumento, lo ha roído todo de un modo tal que a Godard se le hace difícil seguir creyendo que la vida palpita en cada objeto.

En este itinerario podemos señalar varias películas que funcionan como bisagra hasta llegar al año 1967 cuando se produce una ruptura en el trabajo de Godard que, no obstante, ya venía cuajándose. Nos referimos a *Pierrot le fou*, del año 1965, las ya comentadas *Masculin/Féminin* (1966), *Deux ou trois choses* de 1966-7 y finalmente *Made in U.S.A* (1966-7) y *Week-end* (1967). Decíamos que, en las dos primeras películas, Godard todavía mantiene un aliento pesimista, romántico sin duda, que se materializa en unos personajes masculinos en crisis, enamoradizos y desorientados, rebeldes con causa que tratarán de desertar de una sociedad cada vez más agresiva —el suicidio de Paul en *Masculin/Féminin* es, en este sentido, la más ejemplar de estas evasiones—. Estas tentativas de fuga, estos amores poéticos y desalienantes que van malográndose, se mostrarán en sus películas como lo que son, intentos de resistencia, líneas que Godard mismo sabe truncadas dado un mundo en abierta campaña contra lo humano, un mundo que nos ha sido expropiado. En este capítulo nos embarcaremos en tres de estos viajes sin sentido, acompañando primero a unos enamorados que hacen todo lo posible por vivir su amor en tiempos de cólera (en *Pierrot le fou* y *Made in U.S.A.*) y luego a una pareja de devoradores burgueses que en su escapada mortal representan justo el movimiento contrario, esto es, la lógica que ha hecho de la realidad a la altura de 1967 sea una guerra sin cuartel.

---

<sup>223</sup> Palabras de Godard tomadas de *Scénario du film Passion* (1982).

<sup>224</sup> Tomada de Raymond BELLOUR, «L'autre cinéaste», en *L'Entre-Images 2. Mots, Images* (París: P.O.L, 1999), 113.

En este punto bisagra también, se producirá también un relevo en los papeles protagonistas. Sucesivamente, serán las mujeres las que se vean obligadas a tomar la responsabilidad de *estar presentes* y harán de esa *presencia* un acto político. O más precisamente, de manera progresiva a partir de 1966-7, esta exigencia de estar en el mundo tiene un marcado carácter ideológico y de género que va dejando atrás —o al menos radicaliza— los apoyos continuos a la fenomenología tan constantes en su cine. A partir de 1967 la consciencia de que los lazos con el mundo y con el otro se han roto sigue produciéndose, pero nace cuando los personajes comprenden la división del trabajo, la dominación sexual o comienzan a sentir rechazo al espacio alienante y sexualmente diferenciado que habitan. Si bien, aun cuando desde postulados teóricos cada vez más alejados del existencialismo, Godard no dejará nunca de trabajar sobre el mismo material, los mismos espacios periféricos y las mismas obsesiones. Entre estas últimas: nuevamente un deseo por integrar, a toda costa y no a cualquier precio, el cine en el tiempo presente, en tanto que Historia, esto es, como conjunto de los acontecimientos políticos e históricos significativos, concretos y acuciantes de la historia contemporánea, pero conservando el principio según el cual el presente y el tiempo —que pueden funcionar como sinónimos según su concepción— son una colección de instantes efímeros pero privilegiados de vida.



### *Un verano con Pierrot «le fauve»*

La primera de estas películas que se proponen escapar de un espacio-tiempo pesadillesco, trazar una línea de fuga, es *Pierrot le fou* (*Pierrot el loco*, 1965). Esta cinta es quizá el último canto al *amour fou* de Godard, en la historia de una pareja que toma la autopista para huir de un París inhumano hacia las costas de Porquerolles [1]. Allí habrán de vivir un idilio lejos de la gente inapetente de la clase media y sus fiestas frívolas donde los comensales solo saben hablar de sus Alfa Romeo y se expresan a través de eslóganes publicitarios. Al igual que Lemmy y Natasha, Ferdinand y Marianne, la pareja protagonista, también sale de la ciudad para escapar de este «mal sueño», según nos confiesa Ferdinand. Solo que ahora es ella quien conduce el coche y además de un poemario, en su huida van a necesitar un puñado de rifles. «Era el momento de salir de este mundo asqueroso y podrido», declara él. «La verdadera vida está en otro sitio», confirma ella —«*La vraie vie est d'ailleurs*». La pareja se da así a la fuga de la Francia gaullista para refundar una utopía en la que los únicos valores sean el amor y la poesía —«Hay que reinventar el amor» afirma Pierrot<sup>225</sup>. Italia o cualquier punto de la Costa Azul pueden

[1]

<sup>225</sup> Sobre este film escribe Esquenazi en un capítulo de su ensayo denominado *Ferdinand le déchiré*. «Preferimos lanzarnos a *Pierrot le fou* como si nos

servir. En su escapada, estos dos salvajes rousseauianos acaban desembarcando en un islote. En este enclave bucólico se podrá hablar un lenguaje propio en el que nadie pregunte «si las palabras vienen antes que las cosas» o viceversa, porque será un lenguaje distinto hecho como un *collage* de fragmentos de la más alta literatura, (Proust, Rimbaud, etc.) e imágenes de la mejor tradición pictórica (Renoir, Chagall, Picasso)[2]. Aunque de alguna manera, en calidad de grandes maestros del pasado, parecen verse amenazados por la fuerza con la que irrumpen las viñetas de cómic americano, al tiempo que su sensualidad lírica da a entender una forma anacrónica de romanticismo [3]<sup>226</sup>. Lo que insinúa la contraposición entre obras de arte lo corrobora la historia: el amor y los juegos eróticos en la playa de estos robinsones se va apagando —ella se ha cansado pronto del aislamiento, quiere ir a la ciudad y bailar— y el paisaje idílico de la *Méditerranée* no solo se hace trágico como en *Le mépris*, sino sobre todo violento.

Al igual que en *Sommaren med Monika (Un verano con Mónica, 1953)*, la obra fundamental de Ingmar Bergman en la que Godard se inspira, la felicidad solo puede encontrarse en un lugar límite, (en las aguas de un lago apartado de la sociedad, por ejemplo) y dura poco, más bien nada, unos instantes. «Me siento viva y solo eso importa» asegura Marianne poco después de abandonar París. Cuando no ocurre nada, cuando simplemente se está en la isla, es cuando se puede gozar del presente, pero las historias, las tramas, las guerras, vuelven para quebrar esos instantes de vida. Bergala señala que es precisamente la suspensión de la ficción y el sentido en favor de la sensación de estar en contacto con el alrededor y de «vivir» el tiempo presente, lo que tendría de insólito la película de Bergman y que Godard habría querido imitar en muchos pasajes de sus cintas: «De repente, Bergman se arriesga a algo totalmente inesperado, cambia literalmente el cine, olvida el guión, renuncia al control de lo ordinario, se lanza al vacío, a lo abierto: el cine y el mundo como puro presente. [...] Es el momento de la insularidad, cuando el tiempo de la historia se suspende, cuando solo hay presencia pura en la pantalla»<sup>227</sup>. En



[2] [3]



[4]

proyectásemos sobre otro mundo» (*on préfère se jeter sur Pierrot le fou comme on se projette dans un autre monde*). ESQUENAZI, *Godard et la société française des années 1960*, 205.

<sup>226</sup> Aquí Godard parece anticipar una crítica al libro insignia del estructuralismo, *Les mots et les choses* de Foucault (recién aparecido en 1966) que repetirá en una conocida escena de *La Chinoise* en la que los estudiantes disparan sobre un ejemplar del ensayo.

<sup>227</sup> BERGALA, *Null mieux que Godard*, 188. Digamos por nuestra parte que la conexión Bergman-Godard está por explorar. A la fuerza, creemos que cualquier estudio que se proponga cubrir este hueco, tiene que apuntar a la capacidad que ambos vieron en el cine para sacar a la luz, para hacer visible algo que está en el interior de un sujeto, normalmente femenino, esto es, para quitar una máscara y ver qué hay debajo. Esto nos llevaría al segundo elemento en común: ambos depositan en las mujeres toda la carga de profundidad psicológica y teórica de la obra, hasta que la película culmina siendo un hondo retrato de personajes femeninos igualmente complejos.



[5]



[6] Tres primeras imágenes. [7] [8]

efecto, Pierrot y Marianne pasan por un momento de insularidad en el que «sin tener que usar las palabras», simplemente se consagran a leer, sentir el sol y la arena en su piel, bailar y apreciar la gama de colores de la naturaleza, o mirar el movimiento de sus cuerpos en el espacio [4]. Claro que nada de esto puede perdurar, ya no quedan oasis o vergeles en los que perderse sin ser encontrado y la mera idea de sentir un paisaje e ir en busca del tiempo perdido parece completamente absurda y anacrónica en una realidad como la de mediados de los sesenta. En *Pierrot le fou*, esta loca aventura, esta «experiencia vital» que consiste simplemente en vivir es quizá demasiado frágil ante tanta hostilidad y parece terminada. Hasta allí son seguidos.

En esta fábula febril y anarquizante, como acostumbraba, Godard mezcla todos los géneros, a saber: el musical, la película de gánster y el cómic y todos los espacios cualesquiera de la modernidad (la bolera al estilo americano, la gasolinera, el apartamento minimalista, las soleadas playas de la Riviera y sus barcos para turistas, etc. [5]), en una especie de juego sobre la posibilidad de que los lugares, las formas del relato y la propia subjetividad se muestren como productos culturales o imágenes previamente procesadas. Pero el conjunto final es menos exultante que melancólico. El film posee un aire triste (la escapada parece inviable e imposible el acto marginalista del poeta) y la violencia que lo recubre todo es cada vez más irremediable y omnipresente. Los personajes se ven mezclados en una extravagante trama geopolítica, propia de cualquier versión desfigurada de una obra de Hitchcock en plena Guerra Fría, que conecta su intento de evasión a los mares del sur con las actividades de una banda de asesinos que trafican con armas en Angola. Sin embargo, ello no parece suficiente para explicar la explosión de sangre y fuego que se desencadena en cada esquina: disparos, coches que arden, accidentes automovilísticos que como en las series de *disasters* de Warhol se repiten y repiten [6], llamaradas de gasolina quemándose en el océano, pisos donde yacen cadáveres de agentes secretos cuyas paredes pintadas presentan mensajes nada crípticos para ser una película de espías (OAS de un color IS de otro, haciendo referencia a la virulenta organización terrorista de extrema derecha francesa tan nostálgica de la época de Vichy [7]); o incluso torturas en una bañera que no pueden más que traernos a la memoria el todavía fresco recuerdo de Argelia y las lacerantes fotografías que llenaban los periódicos con las informaciones de Vietnam [8].

En *Les Carabiniers* la fotografía era tanto el vehículo para despertar el deseo fetichista como el insignificante trofeo obtenido luego de la batalla. Paulatinamente, en Godard el material documental y la fotografía quedan ligados a la crueldad de la guerra o a la falsedad del relato oficial sobre la misma, que tan solo se queda en la obiedad o se recrea en imágenes aparentemente objetivas que no dicen nada. Es preciso relacionar las imágenes con otras, colocarlas en lugares

inusitados y fabular con el material periodístico si queremos entender algo sobre el presente. Así pues, en otro instante de *Pierrot le fou*, sobre el rosa plácido del atardecer, emerge la imagen de unos soldados con las armas en alto que tratan de llegar a una orilla [9]. Pertenecen a un noticiario de los últimos movimientos en la guerra, de la que hasta en este edén se debe hablar (quizá sobre todo allí). Esta clara referencia al conflicto de Indochina se confirma en otra escena en la que Pierrot y Marianne representan un teatro improvisado sobre la contienda con el que sacar algunas monedas y entretener a unos turistas americanos —«esclavos modernos», es el apelativo que usan para referirse a ellos. Al final de su función aparece en pantalla la cabeza del tigre mascota de la empresa petrolera estadounidense Esso, e inmediatamente la cámara secciona las letras centrales SS de su logotipo. Este agudo recorte sugiere un vínculo entre las monstruosidades perpetradas por los escuadrones nazis de la muerte y el imperialismo de una compañía americana que produce petróleo, compuesto esencial para la fabricación del napalm [10]. Y todo ello sobre el fondo de un mosaico de referencias a las guerras coloniales francesas. Este mismo tigre —o tigre de papel, como gustaba decir Mao—, volverá a aparecer en otra escena en la que el director reproduce la guerra de Vietnam con cuatro o cinco juguetes y un par de fotografías pegadas a la pared en *La Chinoise* (*La China*, 1967) [11]. Poco tiempo antes Godard ya había aludido a las siglas de la empresa petrolera americana para realizar una equivalencia entre el pasado fascista europeo y la miseria material y vital del capitalismo de posguerra en *Deux ou trois choses*.

A estas alturas el suizo no puede sino sentir un conflicto con el caudal de imágenes y citas que el cine americano le había dado y que, cree, lleva ahora una marca criminal. El intento sistemático que lleva a cabo en sus primeros trabajos de acoplar la cultura popular americanizada que encarna el cine con la gran tradición filosófica y artística de Occidente empieza a desgastarse a partir de 1965. Ya no era posible separar la violencia romántica de Hollywood de la violencia del napalm quemando la piel y los campos de los vietnamitas<sup>228</sup>. En 1966 declaraba: «Me parece que tenemos que redescubrirlo todo sobre todos los problemas. Para ello solo hay una solución, que es huir del cine americano. Si se quiere, mi manera personal de denunciar la colisión soviético-americana, es la de lamentar que el sueño de los soviéticos sea, actualmente, el de imitar a Hollywood, en el momento en el que los americanos no tienen ya nada que decirnos»<sup>229</sup>.

En tal ajuste de cuentas con el cine Godard se decanta por el último grito de la vanguardia política y artística donde



[9]



[10] Tres primeras imágenes. [11] Última imagen.

<sup>228</sup> MULVEY y MACCABE, *Godard: Images, sounds, politics*, 94.

<sup>229</sup> Tomado de ROPARS-WUILLEUMIER, *Ensayos de lectura cinematográfica*, 106.



[12]



[13]

encuentra la ingenuidad, la mirada directa a las cosas que el cine americano entonces le negaba. Hasta los colores se han vuelto estridentes. El azul tamizado, lírico, de Chagall y el primer Picasso, desaparece en favor de un azul Klein, agresivo y primario [12], mientras que el rojo ya solo remite a la guerra, es el rojo de la sangre de bote o el de la lucha política. Combinados con el blanco, el rojo y el azul hacen referencia a las banderas de Francia y Estados Unidos y serán los colores de base en el trabajo de Godard<sup>230</sup>. La pintura, el teatro, la literatura, la cultura popular, el *happening*, el arte en Godard no es jamás una evocación de un cosmos aparte, creado *ex profeso* para la ociosidad del poeta y su *dolce far niente*. Si tal universo existiese, a buen seguro que también allí llegaría la agresividad de una sociedad en guerra perpetua. Y así fue.

Hay, por tanto, en Godard una obsesión por la práctica poética y la reflexión filosófica como vías para expresarlo *todo* y en toda situación y sobre cualquier espacio. El mismo realizador hablaba en esta cinta de su labor cinematográfica como «una especie de *happening* pero controlado y dominado. Es decir, una película completamente inconsciente»<sup>231</sup>. Su noción de arte no se reduce a los lienzos que cuelgan en los museos ni mucho menos a un canon consagrado, sino que extiende por todo el espacio, abarca cada imagen, cada objeto, cada color, cada acto incluso, que sirva para manifestar una idea o captar un trozo de Historia:

Contar historias a los ancianos reunidos en un café, representando la guerra de Vietnam para los turistas estadounidenses en mimo y con disfraces, explotarse la cabeza en azul, rojo y amarillo. Son todas instalaciones de artista, acontecimientos con el valor de manifiesto: luchar a través del arte contra la sociedad gaullista, el imperio yanqui y la censura. En *Pierrot le fou*, la historia emerge siempre materializándose en la práctica artística, política, cinematográfica y subversiva de las artes plásticas.<sup>232</sup>

Como *Pierrot*, a partir de 1965, el salvaje Godard está preparado para hacerlo todo añicos [13]—y ya veremos por qué elige empezar por volarse su propia cabeza—, está provisto de la pólvora para echar abajo todos los decorados (incluyendo el cine como bonito telón que pinta de rosa la realidad), y así quizá empezar a «redescubrirlo todo sobre todos los problemas». Además, tiene las herramientas (el teatro, el *happening*, el cómic, la pintura, la poesía, la literatura), para defenderse, para no dejar que nos cuenten la Historia de tal modo que ésta nos

<sup>230</sup> Sobre el color y la pintura en esta película es interesante acudir a Volker PANTENBURG, «Exploding the Museum: Pierrot le fou», en *Farocki/Godard. Film as Theory* (Amsterdam: Amsterdam University Press, 2006), 84-102. En este capítulo se recoge una importante sentencia de Horst Bredekamp sobre esta película: «*Pierrot le fou* debería ser analizada como una pintura».

<sup>231</sup> En Jean-Louis, COMOLLI et al., «Parlons de Pierrot», *Cahiers du cinéma*, 171, (1965), 21.

<sup>232</sup> BAECQUE, *Godard. Biographie*, 289.

persiga como los agresivos agentes secretos que se pasean por esta película manteniendo a Pierrot siempre «con la muerte en los talones». Y sobre todo tiene el cine para volver a componer la vida de entre las ruinas.

### *Made in U. S. A.: «Elijo vivir»*

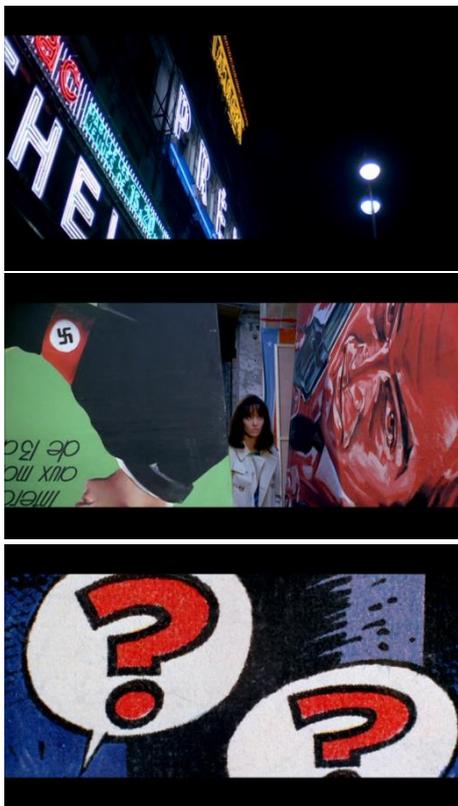
Si *Pierrot le fou* es una performance de amor desesperada y violenta que acaba en suicidio con dinamita, *Made in U.S.A.* (1966) también narra otro amor imposible, esta vez, en la forma de una historieta de cómic con aires de *thriller* e idéntica ración de cadáveres y sangre envasada. *Made in U.S.A.* es una amarga parodia de la actualidad política y social de una Francia recién salida de las elecciones de 1965, una Quinta República que a pesar del alza del centroizquierda, continuaba siendo «gaullista», seguía, como nos dice el film, estando gobernada «por un viejo». El guión es un rosario de escenas y situaciones rocambolescas tomadas de cualquier novela de misterio —está, de hecho, ligeramente basada en una obra de Donald Westlake— y atadas del modo más intencionadamente abrupto. Pero, eso sí, todo se sucede a un ritmo prodigioso que combina momentos de repentina violencia con pasajes lentos de reflexión. Esto es, como destacaba Ropars Wuilleumier: «*Made in U. S. A.* hace alternar la inmovilidad recitativa de un rostro pensativo, del que pronto solo los ojos y la boca permanecerán en la pantalla, con el fulgor desgarrador de violentos planos que lanzan a los personajes de espaldas contra la pared»<sup>233</sup>.

Tras recibir un telegrama de su amante Richard Politzer, la joven Paula Nelson (Anna Karina), una especie de periodista en gabardina y revólver —¿Eddie Constantine en femenino? [14]— llega a Atlantic Cité en su busca. Este lugar es una aglomeración de garajes, casitas bajas, gimnasios, bares y gasolineras que hace las veces de «ciudad americanizada» en esta historia —en realidad se trata de Puteaux, un suburbio entre popular y desarrollista de la corona norte de París— [15] [16]. Todo en Atlantic Cité nos hace pensar que estamos en un entorno sucio e industrializado, una ciudad que es ella misma un subproducto cultural, un paisaje artificial hecho de imágenes al que se le ven las costuras. Saturado de carteles de películas de Hollywood, de viñetas de cómic, neones, máquinas de *pinball*, publicidad de distintos productos, paredes roídas de haber soportado capas y capas de papel, en este espacio todo es de cartón-piedra (incluido el propio argumento de la cinta, que parece él mismo sacado de una mala película de detectives) [17]. Y hasta las calles han sido colonizadas: llevan los nombres de figuras del cine americano (Walt Disney, Preminger, Donald...).



[14] [15] [16]

<sup>233</sup> ROPARS-WUILLEUMIER, *Ensayos de lectura cinematográfica*, 123.



[17]



[18]

Como por azar, la limpiadora del hotel comenta a Paula que allí las elecciones generales han demostrado la derrota de los comunistas y Paula, que solo quiere saber dónde está su amante—«Oh Richard, adiós vida, adiós amor»—, siente que la tensión política en esa ciudad es insoportable. «La guerra nunca acaba. Trafalgar, Sedán, Leningrado, Okinawa, Berlín, Hanoi. Es lo mismo, solo cambia de nombre», le advierte un hombrecillo con sombrero que se ha colado en su cuarto. Paula comienza sus pesquisas para saber qué le ha podido ocurrir a Richard, temiendo, como logra confirmar poco después, que ha sido asesinado, muy probablemente por un grupo de izquierdistas opuesto al que él mismo representaba. En las pocas horas que pasa en Atlantic Cité mantiene diálogos con personajes extraños, conversaciones plagadas de citas tomadas de libros y frases lapidarias: «Dickens es el mejor método para buscar la verdad»; «La guerra es la guerra aunque no la nombre así, pero la vida ¿no es la guerra?»; «El fascismo es el dólar de la moral», etcétera. Godard no duda en romper el diálogo con citas cortantes, como comenta Didi-Huberman, «a fin de *construir una dialéctica*, quiero decir, un efecto conflictivo fecundo, capaz de hacer emerger algo así como una verdad»<sup>234</sup>. Y tal verdad solo puede extraerse cuando hay un ejercicio poético, pues como asegura Paula en otro momento de la cinta: «La poesía es la verdad».

Toda esta poesía-verdad salta a la pantalla en la forma de una imagen, un color estridente o una frase que nos sacude, que mancha la pantalla [18]. Es una poesía que se usa para disparar a los espectadores, que no tiene por objeto sacarnos de la trama (de la historia), sino ponernos sobre aviso de que debajo de toda Historia corre la sangre. La sobrecarga visual y textual a la que se entrega Godard no responde (o no solamente) al caprichoso juego posmoderno con el batiburrillo de imágenes y palabras del que está hecha nuestra existencia, sino que, como continua Didi-Huberman, hay que inscribir a Godard en toda una tradición de uso del montaje, en un sentido histórico que se remonta a las primeras vanguardias:

Más allá de ser legendario cinéfilo de la *Nouvelle Vague*, Godard merece ser situado en el contexto histórico de las cinematografías pero también de las literaturas, las artes plásticas y los pensamientos filosóficos que ha querido, en sus montajes, «citar a comparecer» a un cierto estado histórico o «denunciar» una determinada situación política. Eso es lo que sucede en primer lugar con el paradigma de la Revolución entre los rusos (Vertov y Eisenstein, dos grandes referencias iniciales, incluso iniciáticas, en Godard) y con el de la Resistencia entre los italianos del neorrealismo (Rossellini, a quien Godard reconoce como su hermano mayor; Pasolini, a quien demasiado a menudo busca ignorar porque es, de algún modo su gemelo en las antípodas). Entre ambos paradigmas se sitúan, justamente, el pensamiento de Bertolt Brecht y Walter Benjamin sobre las artes

<sup>234</sup> DIDI-HUBERMAN, *Pasados citados por Jean-Luc Godard*, 28.

del montaje concebidas como una manera de actualizar (dialéctica, poética y políticamente) ciertas tomas de posición ante la Historia».<sup>235</sup>

Así pues, en esta «película política, o sea Walt Disney más sangre», vamos a encontrar un choque y juego continuo de referentes y elementos dispares: se trata de una suerte de película perforada. En sus investigaciones, Paula se ve envuelta en un laberinto de intrigas políticas en la que se mezclan gendarmes que le siguen la pista, pistoleros y criminales, testigos del asesinato de Kennedy, dos tipos que se hacen llamar Mac Namara y Richard Nixon, disparos por doquier, mensajes encriptados en una cinta de radio que advierten, con la voz del propio Godard, el estado lamentable de la política francesa, y todo ello puntuado con constantes referencias a la masacre de Charonne —en la que murieron cientos de argelinos en París— y múltiples alusiones al *affaire* Ben Barka —líder marroquí asesinado por las fuerzas del orden francesas—, cuyo opaco y enmarañado desarrollo reproduce Godard deliberadamente para su tan compleja e incoherente trama en esta película. Solo la fábula novelesca nos puede decir algo de verdad sobre la degenerada realidad política de Francia —algo extensible a cualquier otro país en estos tiempos de Guerra Fría—, pues como anuncia el film en sus primeros momentos, «la ficción domina sobre lo real».

Durante todo el largo, Paula intenta mantenerse al margen de esa situación que la exaspera, tan solo quiere comprender qué ha ocurrido con su querido Richard, pero pronto se da cuenta de que es imposible. Tendrá que implicarse con todo lo que tiene: nuevamente con el cuerpo, el lenguaje, y la consciencia. Como Nana, como Juliette, ella también es responsable. Lo admite abiertamente en dos escenas clave. Una de ellas tiene lugar, una vez más, en un bar [19]. Con los comensales y el camarero trata de desentrañar qué significan las palabras, por qué las asociamos a determinados objetos y situaciones, qué conlleva jugar con ellas, hasta qué punto pueden ser de lo más arbitrarias y cómo podemos utilizarlas para describir cuanto nos rodea. Es en este lugar, mientras la voz de Marianne Faithfull inunda el ambiente de un lirismo al que ya estamos acostumbrados, es en ese momento y en ese café donde Paula, con el rostro triste de quien ha perdido a su amor, comprueba: «Haga lo que haga no eludo mi responsabilidad hacia el otro. Mi silencio actúa como mis palabras. [...] La vida no es nada, hace falta que lo sea todo. Mejor perderla que someterla al absurdo. [...] Elijo existir para estar cada vez más presente, para mí, para Dick y para los demás» [20]. Ser responsable es serlo primeramente ante el lenguaje. El lenguaje tiene que tener *sentido* y ayudarnos a dar cuenta de nuestro estar en el mundo como paso previo a su transformación. Otra vez Godard constata que cierto modo de entender el lenguaje se ha venido abajo —



[19]



[20]



[21]

<sup>235</sup> *Ibidem*, 37-38.

¿por qué si no tan apasionada necesidad de la poesía?—. Aquellos que lo usen para denunciar una situación sociopolítica tienen que rescatarlo o cuando menos, ser conscientes de la ambivalencia del lenguaje. Pero ser responsable, estar presente, es también un asunto de tiempo y de cuerpo. Después de tan altercada aventura, junto a la autopista, Paula hace su última reflexión *para sí*:

¿Dónde estoy? ¿Soy yo? ¿Soy el lenguaje que hablo que está en mi mente? ¿Soy esa vida que siento alrededor mío? Ella me envuelve en un tiempo formidable [...]...la duración de las cosas que me rodean y la duración de mi propio cuerpo, aquel que besaba Richard. Este conocimiento es necesariamente y por naturaleza incompleto y tramposo porque solo lo obtengo a través de las modificaciones de mi cuerpo y mis ideas. El drama de mi conciencia. Desde que he perdido el mundo, trato de recuperarme. [21]

Así, en esta película, la poesía y la literatura como artes del lenguaje y el cine que les da acogida, cumplen una función crucial: ayudarnos a recuperar el tiempo, a experimentarlo, a envolvernos en él precisamente ahora, en una situación en la que, como dice Paula, ya no existe: «Si hablo del tiempo es que no ha pasado, si hablo del tiempo es que no queda más». Como ha observado con acierto Collet, el meollo político de esta y casi diríamos de toda la obra del suizo, reside en la constatación de una muerte (del amor, de la ciudad, del tiempo, de la poesía, de la vida, etcétera) y en la forzosa a la par que inmediata necesidad de rehacernos para seguir estando, para plantar cara con aquello que no termina de morir:

[Es un film] sobre la muerte del amor. Sobre la muerte de la comunicación en un universo de mentiras y de traiciones, de homicidios y de sangre. [...] En ese mundo en que el menor gesto de amor resulta impensable, en que la menor palabra de ternura parece desalojada, hay que mirar con frialdad lo que se esconde debajo de las palabras y de los gestos. El poeta está muerto, la poesía está perfectamente asesinada [pero] sin terminar de morir, la poesía tiene la vida resistente. [...] El milagro de la poesía está siempre allí, y se trata también del milagro del instante, del presente al que nos han habituado todos los films de Godard.<sup>236</sup>

Pronto, Godard tendrá que hacer frente al hecho de que también el cine y las imágenes son, como la poesía, entes precarios que estarían muriendo y primará recomponerlos a fin de poder seguir resistiendo con ellos, aún en los contextos más adversos. El cine tenía que hacer como Paula y cumplir con su responsabilidad de estar en el mundo y en la Historia. El cine no podía quedarse en un mero pasatiempo, debía «elegir existir y estar cada vez más presente». Esta política de la presencia, que ponen en marcha sus heroínas, es la que Godard le exigía al propio cine. Aquello que rotundamente afirma Anna Karina en esta cinta —«haga lo que haga no eludo mi responsabilidad hacia

---

<sup>236</sup> Jean COLLET, *Godard* (Caracas: Monte Ávila Editores, 1971), 46-47.

el otro»— era nada menos que la tarea ética del cine. El cine tenía que haber estado en Auschwitz repetirá con tristeza el suizo en sus *Histoire(s) du cinéma*, y también tendrá que estar en Hiroshima, en Hanoi, en Sarajevo, en todas esas guerras que golpearon el siglo y que se citan en sus películas y en todas las situaciones cotidianas no menos crueles, para ayudarnos a pensar nuestra situación. El cine, como Paula, tenía que ser consciente del lenguaje, usar la poética para hacer otra política, resituarse continuamente. Con ello, Godard va ligando cada vez más la actitud de sus personajes femeninos con la suya propia a la hora de entender la necesidad del cine de dar cuenta y confrontarse con la Historia, una correspondencia que, a partir del 68, será cada vez más fuerte.

El ambiente de esta película es, por tanto, esa Francia policial de mediados de los sesenta a las puertas de la mayor revuelta de su Historia reciente, políticamente en tensión y socialmente escindida, que hacía todo lo posible por negar su terrible pasado colonial aunque seguía oprimiendo a estos países y liquidando a sus líderes independentistas y militantes tercermundistas con métodos propios de la CÍA, mientras se vendía ella misma a los relucientes productos americanos. Este cúmulo de contradicciones y fracasos se le antoja a Godard, a la altura de 1966, completamente repulsivo y del todo desesperante [22]. Como anota De Baecque

Godard, tiene una idea en la cabeza: anclar su historia sin pies ni cabeza a una actualidad política que es ella misma la mejor ilustración de un mundo degenerado que corre hacia la ruina. En este sentido, *Made in U.S.A.* propone una variante estética entre feliz desorden y brillante concurso de colores, de esta sociedad en sus últimas, una estética ilustrada ya en *Pierrot le fou*. Sin embargo, allí donde *Pierrot* contaba la huida lejos de esta decadencia, *Made in U.S.A.* muestra personajes que no pueden salir de ella.<sup>237</sup>

En tal situación degradante tampoco la izquierda está libre de pecado. «El comunismo no es rebelde como hace años», comenta un personaje. Al final de la película, Paula coge la carretera y se va de esa tremenda pesadilla política. Toma la autopista e intenta escapar del embrollo, pero lo hace solo para constatar una verdad: «Faltan algunos años de lucha, seguramente, en el interior de sí mismo... Tengo miedo de cansarme, de abandonar el combate». Su amigo que la acompaña en el coche —el periodista francés Philippe Labro haciendo de sí mismo— le replica: «La derecha y la izquierda son iguales. No cambiarán. La derecha es tonta de tanta maldad. La izquierda es sentimental. Además, ambas, la derecha y la izquierda están anticuadas. No hay que plantearlo así» [23]. Toda la escena está presidida por un rótulo que exhorta: «Izquierda, año cero» [24]. Esta partida es, una vez más, la constatación de que la *salida* solo está en la transformación del interior. Godard no vacila, se



[22]



[23] [24]

<sup>237</sup> BAECQUE, *Godard. Biographie*, 324-325.

afana con denuedo en señalar cuál es el estado de cosas: hemos llegado a un momento límite. Habrá que comenzar de cero para salir del entuerto y no dejarse morir.

Esta sensación de agonía, de estar viviendo —o dejando de hacerlo— en un mundo ya completamente postrero, se hará cada vez más intensa en los pocos años que restan hasta el estallido político del sesentay ocho. Buena prueba de ello es su siguiente cinta, donde vuelve a jugarse con la idea de la carretera como comienzo de una escapada fallida realizándose de nuevo una crítica —esta vez, profundamente satírica y mordaz— a los espacios suburbiales y periféricos del capitalismo tardío. Hablamos, como no, de *Week-end* (*Week-end*, 1967).

### *Los monstruos salen de Week-end*

#### *El discreto encanto de la burguesía*

*Week-end* pretende contar una sencilla historia sin mayores pretensiones filosóficas. No se reconoce como una «película-ensayo» ni contiene largas declamaciones del autor. Mucho más modestamente, los rótulos la presentan como una «película encontrada en un montón de chatarra» [25] que narra las peripecias de una pareja de jóvenes burgueses acomodados que van a pasar el fin de semana en casa de los padres de ella para conseguir una herencia. Esta historia corriente, tópica incluso, se convierte rápidamente en una fábula apocalíptica tragicómica y llena de personajes alegóricos y fantásticos que anuncian el fin natural del capitalismo en la destrucción absoluta del mundo. Godard nos propone el apocalipsis en un fin de semana. Con la aceleración que el progreso tecnológico y los ciclos de consumo imprimían a la vida cotidiana todo era posible.

Roland y Corinne Durand, la pareja protagonista, habitan un piso moderno, lujoso y bien equipado, en las afueras. Conducen coches brillantes, toman whisky en la terraza, tienen amantes secretos y van vestidos a la moda chic [26]. Pero no se contentan con disfrutar de esta vida hollywoodiense sino que planean asesinar a unos a otros y liquidar a los ricos padres de ella para agilizar un poco la pesada espera del feliz día en que se cobrará la herencia. Así pues, la estructura del film abandona el complejísimo mosaico de situaciones, reflexiones y experiencias que era *Deux ou trois choses* para articularse en torno a un hilo argumental algo menos cortado: la salida de este par de cínicos representantes del lado más oscuro de la sociedad moderna en un viernes por la tarde hasta el pueblo de sus padres, situado en la campiña.

*Week-end* sigue obsesionada por el problema de la vida, de una vida que ya ha dejado de brotar. Aunque en negativo, es decir mostrando este ataque a la vida —o esta vida falsa que es la única en el capitalismo y por eso, por costumbre, la seguimos llamando así— *Weekend* es la contrapartida de *Deux ou trois choses* y la constatación de que el viaje romántico hacia una



[25]

vida plena que quiso ser *Pierrot le fou* es ya impensable. En 1967 ya no se coge el coche en fin de semana para fundar una isla en la que gobiernen el amor y el arte sino para ocupar el *week-end* con alguna actividad de domingueros y desvivir la misma vida que está ausente el resto de la semana, o peor aún, para ir a matar al padre y quedarse con su dinero. Dos intertítulos nos han puesto sobre aviso: estamos en el fin de algo y por tanto a la deriva (en el cosmos) [27]. Lo que reina precisamente en este mundo, a pocos kilómetros del centro, es la muerte, la agresividad y la lucha. La burguesía representa para el Godard de finales de los años sesenta la destrucción de la vida, un orden capitalista-imperialista que desprecia toda existencia que no pase de un ser para la explotación. Sus burgueses son los seres más corrosivos con los que uno pueda toparse, pisotean todo lugar aniquilando y atropellando a quienes encuentran a su paso. La canibalización del otro es la única forma de relación posible que conocen. Se disparan a sí mismos y a todo cuanto los rodea y parecen encontrar, en el paisaje inhumano de los bloques de pisos y las carreteras atascadas de coches su hábitat idóneo. E incluso, si el espacio se parece a algo así como un barrio, sigue estando demasiado lleno, como ocurría en las vistas de La Courneuve abarrotadas de señales, reflejos, gasolineras y coches, ahora todos estos iconos del paisaje suburbano están cubiertos de una capa de sangre. Además, en *Week-end* el contacto entre los seres no produce la misma explosión libidinal que el apetito hacia los bienes materiales, únicos elementos capaces de despertar la pasión. Mientras que el miedo o la indiferencia del hombre hacia sus semejantes es el motor de la acción<sup>238</sup>.

Qué lejos queda aquel centro de un París lírico y lleno de vida que solo se puede experimentar vagabundeando de una calle a otra y cuya vitalidad es únicamente captable con una cámara al hombro que reproduce los movimientos corporales del paseante. Tampoco esperemos aquí un intento por reconectar al sujeto al espacio con el que *es mundo (o carne)* a través de esos giros y panorámicas que se repiten en *Deux ou trois choses*. En el mundo de *Week-end* a la cámara no le queda otra que montarse, ella también, en un coche para seguir la acelerada travesía de estos jóvenes hacia el abismo. Qué distante, asimismo, aquella otra representación del suburbio como lugar de resistencia donde el sujeto periférico de la Modernidad tiene que buscar el lenguaje y llenar el tiempo. Quizá porque tales nociones, resistencia, periferia o sujeto no están para Godard atadas a ningún espacio concreto sino que son tan móviles como lo es el capital.

En todo caso, queda patente que la violencia es lo que ordena socialmente el mundo suburbano de *Week-end*. Todo atasco acaba en una carnicería, detrás de cada cruce de palabras



[26]



[27]

<sup>238</sup> FAROCKI y SILVERMAN, *A propósito de Godard*. Y también ROPARS-WUILLEUMIER, *Ensayos de lectura cinematográfica*, 175.

está la muerte. La pareja se pone veneno en la comida y solo se dedican palabras de cariño cuando el recuerdo de la herencia viene a su mente. Al verdor de los jardines que rodean las torres de pisos no lo acompaña el canto de los pájaros sino la cacofonía inmisericorde de los motores y cláxones de coche. El sexo es algo mecánico que se practica con la misma agresividad con la que se aprieta el acelerador para adelantar a otro coche y los cadáveres se apilan en la cunetas entremezclados con la chatarra quemada, como «una ofrenda de sangre hecha al dios de las autopistas»<sup>239</sup>, que es la misma deidad que el «Dios del ocio», dicho sea de paso. Nuevamente, la violencia entre las cosas y éstas con las personas no es una metáfora, sino el modo *literal* en que se impone la ley salvaje del capital —la lucha de todos contra todos—. Consideramos que esta explosión de violencia y la vuelta a los juegos fabulosos en la trayectoria de Godard, no se deben solo a su progresiva politización sino especialmente al cambio de escenario y de grupo social retratado. «*Week-end* —comentaba el propio director— es un film que habla de monstruos y luego, es un film que se presenta a sí mismo como monstruoso en tanto que film. [...] Era, efectivamente, un mundo más confuso y revuelto. Trataba de hacer una enorme ensalada, un gran sándwich club en el que monstruos o no monstruos.... No sé. Estoy más cerca del grito o del canto»<sup>240</sup>.

A diferencia de sus films anteriores, *Week-end* no está protagonizada por un puñado de desheredados de la sociedad, prostitutas solitarias y proletarizadas, sino por una pareja burguesa cuya codicia es insaciable y cuyo único amor por el dinero es el más *fou* de los sentimientos que pueden experimentarse. Si en *Deux ou trois choses* tenemos a un proletariado urbano (femenino) en abierta lucha diaria contra su propio yo, buscando el modo de vivir como sujeto a pesar de un trabajo alienante y de habitar una ciudad que marca rigurosamente su tiempo y trocea su cuerpo; en *Week-end* la burguesía o pequeño burguesía no solo es un objeto sino que mucho más perversamente, deviene, literalmente, una máquina monstruosa que todo lo devora y es incapaz de sentir los lazos con nada que no sean sus propios apetitos primitivos. Godard levanta la máscara de la burguesía, mira debajo y encuentra una pulsión de muerte que afecta a todo el resto de clases sociales.

Y quizá porque se trate de burgueses, además de la literalidad Godard echa mano de elementos alegóricos y míticos. Pues, si algo tiene el mundo fetichizado creado por esta clase social es que su fundamento, la explotación —esto es, vivir de la vida del otro—, *no* es visible más que en sus efectos. Las reglas abstractas que conducen al dominio de una clase sobre otra o de un sexo sobre su opuesto, no siempre son tan evidentes a

---

<sup>239</sup> FAROCKI y SILVERMAN, *A propósito de Godard*, 126.

<sup>240</sup> GODARD, *Jean-Luc Godard. Introducción a una verdadera historia del cine*, 322 y 255.

primera vista, pero incidiendo nuevamente en las teorías brechtianas y sirviéndose de la inmediatez del vocabulario del pop-art, Godard se ha propuesto desnudarlas.

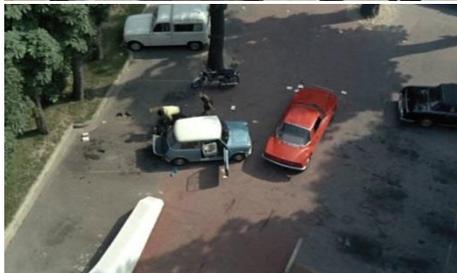
*Trabajar con el desecho: «una película encontrada en la basura»*

De esta manera, aparte de recoger algunas de las cuestiones planteadas en sus films anteriores para llevarlas hasta la hipérbole, *Week-end* constituye un manifiesto de las problemáticas a las que debieron enfrentarse los artistas en un año tan tumultuoso como 1967. Se trata de un *assemblage*, de un compendio tan satírico como apologético, de la actitud de la nueva contracultura: desde el gusto situacionista por lo lúdico como arma subversiva, la improvisación del *happening*, los gestos materialistas del primitivismo *hippie*, pasando por la crítica *nouveau réalisme* al consumo desenfrenado y la dicotomía lleno/vacío; sin olvidar el avance a algunas constantes del futuro cine y el arte plenamente militantes de los años setenta (la necesidad de dejar hablar al oprimido, la búsqueda de la simplicidad, etcétera). En su bulímico intento por absorber ideas, tendencias y rasgos tanto de la cultura más comercial como de la gran tradición o las corrientes más importantes de la filosofía contemporánea, Godard vuelve a realizar en *Week-end* un ejercicio de fusión —por no hablar de embutido: y ya veremos cómo la carne tiene un sentido primordial en esta obra— donde están presentes los nuevos faros del pensamiento francés de los años sesenta —el marxismo y la antropología estructural, la teoría decolonial y el psicoanálisis— compartiendo pantalla con unos rockeros que hacen la guerrilla y múltiples referencias a la novela decimonónica. En otros términos: su crítica de la vida cotidiana lo hará llegar con soltura y de modo casi natural a una postura típicamente sesentayochista. Finalmente, para comprender mejor hasta qué punto *Week-end* comparte las preocupaciones y prácticas filmicas que hasta entonces venía desarrollando, al tiempo que pone sobre la mesa planteamientos y técnicas distintas, es decir, para apreciar cómo esta obra de 1967 funciona como gozne en la carrera de Godard, debemos comentar que es la primera de una serie de películas en las que el director sigue una línea analítica y temática—en el sentido más formal del término— que examina una problemática experimentando con largos planos secuencia. En el caso de *Week-end* la relación interna de las secuencias apunta a una progresiva deformación de los personajes mientras que, más adelante las secuencias producirán una *cadena* de sentido<sup>241</sup>.

Aprovechando que existe esta línea comencemos por el principio del viaje. Aunque *Week-end* se abra con un sol radiante que ilumina la pantalla —estamos en el ático de la casa— la oscuridad se hará pronto dueña del espacio. Corinne y su

---

<sup>241</sup> ROPARS-WUILLEUMIER, *Ensayos de lectura cinematográfica*, 176.



[28]



[29]

amante reposan en la terraza donde mantienen una pequeña conversación sobre muertes de tráfico a la que le sigue una escena de pelea entre dos tipos que, furiosos, se pelean a puñetazos, patadas y martillazos por un aparcamiento ante la mirada inmutable de los amantes, que presencian el tumulto desde la altura [28]. Segundos después estamos en el interior, en una habitación pobremente iluminada, donde reconocemos a contraluz la figura del amante fumando un cigarrillo. Corinne, sentada sobre la mesa y en ropa interior le cuenta con un tono plano y medido, una pequeña orgía en la que participó y que se focalizó en el ano como lugar central del placer sexual. Dada la complejidad psicoanalítica de esta escena de apertura, creemos conveniente acudir a la interpretación de Silverman:

Esta escena deconstruye el género no solo porque pone al amante de Corinne en una posición de subordinación, sino porque los temas de la historia que cuenta descentran el término clave sobre el que se construye el género: el falo. En un momento crucial, Godard puntúa la escena con el título, «Anal Isis», subrayando lo que para entonces ya es completamente evidente. [...] Casi todas las transacciones eróticas importantes en esa fantasía se centran en el ano. [...] Mientras el pene y la vagina afirman la diferencia, el ano reivindica la similitud [...] Aunque *Week-end* insiste en la equivalencia de «masculino» y «femenino», el amante de Corinne y Roland se aferran a sus ilusiones de dominación. [...] Quizá sea porque los personajes de *Week-end* no son exactamente sujetos, en el sentido habitual de la palabra. Ser un sujeto en nuestra cultura, significa ser el que intercambia (lenguaje, mujeres, dinero, etc.) y no la cosa que se intercambia. El derecho de una mujer a esta posición muchas veces parece más débil que el de los hombres, porque en algunas culturas ella circula como una mercancía, y porque incluso en la nuestra, ella pasa de su padre a su marido. Pero *Week-end* no solo transforma a los personajes femeninos en mercancías, sino también a los masculinos.<sup>242</sup> [29]

Solo llevamos unos momentos de película y ya hemos podido comprobar que la base de las relaciones humanas (entre clases y entre sexos) pivota sobre un único principio: la mercantilización y la posterior lucha por la dominación. Pero la centralidad del ano tiene otras connotaciones en esta película — y ya veremos cómo también en *Numéro deux*—. Concretamente alude a la presencia continua del desecho en nuestras sociedades consumistas, un elemento que está igualmente implicado en este círculo vicioso que plantea *Week-end*, en ese circuito que va de la producción/cosificación al uso y el desperdicio. A partir de 1967 el cine de Godard se propone escrutar con lupa los procesos de producción de todo —desde las imágenes a las personas—. Godard sabe que el capitalismo es un motor que no puede detenerse y que arroja a su paso todo tipo de objetos, representaciones y suciedad aunque sea en forma de jeroglíficos. En consecuencia, un cine de la producción es también un cine que deberá pensar el desecho y el margen (pues

---

<sup>242</sup> FAROCKI y SILVERMAN, *A propósito de Godard*, 130-132.

toda producción genera un sobrante) y se plantea las posibilidades de trabajar con el resto —claro que si la producción puede ser de *todo* tipo, sus residuos adquieren también una naturaleza de lo más variada: el tiempo es un resto, la poesía, el amor se han convertido en elementos anacrónicos y las personas parecen ser una excrecencia de las cosas.

Todo es de usar y tirar en *Week-end*. Todo parece excremento, todo se consume muy rápido y después se arroja a las primeras de cambio. Todo es devorable pero todo es inservible. Comenzando por las personas. Hasta la película, «encontrada entre la chatarra» está concebida como un ejercicio para pensar con una fecha precisa de caducidad. Así pues, además de la violencia y la autodestrucción también deberemos aceptar que el detritus es la precondition de existencia en este paisaje social. Claro que la violencia y la basura están asociadas a otra clave básica del funcionamiento de ese circuito económico: la velocidad. A mayor aceleración, mayor rendimiento. Si el tiempo se estrecha la ganancia aumenta. Los sobreexcitados personajes de *Week-end* están enamorados de la velocidad. Van en sus coches «pasados de vueltas», son incapaces de hacer nada si no es con furia y ansia, si bien no se trata de la diligencia de quien está convencido de su hazaña. La velocidad es llanamente un estado natural de estos monstruos consumidores y consumidos. No pueden remediarlo. La velocidad, por otro lado, supone que Corinne y Roland jamás satisfagan su demanda de objetos de consumo: «el momento de goce de cada nueva mercancía también se vuelve cada vez más breve y por esta razón pasa cada vez más rápido a la categoría de "mierda". La analidad, por lo tanto, parecería estar más cerca que el falo a la "verdad" del capitalismo tardío»<sup>243</sup>.

#### *A dos velocidades. Monsieur le Capital contra Madame la Terre*

Esta ansia de velocidad es apreciable en la siguiente escena. Un rótulo que reza «Sábado a las once de la mañana» sirve de transición y nos sitúa en el exterior, justo a la entrada del bloque de pisos de ciudad-dormitorio donde se encuentran aparcados los flamantes coches de los inquilinos [30] [31]. Roland no cesa de pedir a Corinne que se dé prisa para tomar la autopista. Un niño que juega a los indios lo importuna mientras da gritos a su esposa. Esta «escena de la vida parisina», como anuncia otro intertítulo, aparentemente inocente, acaba en una batalla entre los vecinos, primero con los juguetes típicos de cualquier escapada de fin de semana (raqueta, arco y flechas, pistola de agua), luego a puñetazos y finalmente con la escopeta; al comienzo con insultos algo infantiles —«Viejo»— finalmente con ofensas iracundas —«Gilipollas comunista»— [32] [33]. Pero Roland pisa el acelerador y se aleja rápido de sus vecinos. La

<sup>243</sup> *Ibidem*, 135.



[30] [31] [32] [33]



[34]



[35]

pareja inicia su periplo por una carretera de las afueras donde se encuentran con un atasco previsible. Estamos en un punto preciso de la semana, el sábado a las once, en la víspera del día de descanso que, sin embargo, supone un momento de histeria colectiva en el que los parisinos se abalanzan sobre sus automóviles para salir antes que nadie de la ciudad. Estancados en la carretera, rodeados de conductores desesperados como ellos, en el embotellamiento podremos comprobar que eso que comúnmente se conoce como «naturaleza humana» no es, para Godard, ya nada más que una expresión vacía [34]. «Naturaleza humana», una nada conformada por la unión de dos nostalgias.

En las afueras de la ciudad la naturaleza ha sido substituida por un paisaje que sin ser urbano ni industrial tampoco puede pensarse como un lugar muy distinto a la explanada de la urbanización que acabamos de abandonar. Un par de árboles y el manto amarillento de la yerba de fondo nos indican que estamos en el «campo», pero tal «campo» parece en todo caso aquello que Lefebvre denominaba «alrededores» y que nada tiene que ver con la idea preindustrial de la naturaleza que rodea la ciudad entendida esta casi como una «isla urbana» en mitad de un «océano rural». Los términos se han invertido. Es el «campo» lo que puntualmente puede llegar a aparecer a un lado de la autopista. Hasta que, muy entrado el viaje, no arribemos a un bosque solitario o una granja alejada, este espacio entre lo rural y lo urbano es siempre un paisaje chato construido en tierra de nadie, un intercambiador, un tentáculo de la ciudad con gasolineras, depósitos, pequeños moteles y postes de la luz a los costados de la carretera. Alejado de cualquier pintoresquismo, Godard lo filma plano y visto a toda velocidad como un resquicio que se cuela tras la ventanilla del coche, a diferencia de esos momentos de contacto con una naturaleza no completamente mercantilizada en la que las imágenes poseen una destacada profundidad de campo y nos proporcionan el tiempo para mirar. Nos referimos, especialmente, a ciertas tomas del verde de la campiña y a una escena futura en la que la pareja llega a una granja y escucha una pieza de Mozart en un piano de cola [35]. En esta secuencia, filmada en dos lentos travellings laterales, hay un reconocimiento, por parte de Godard, de un lugar apropiado y genuino, por cuanto, en él, el tiempo no se mide en absoluto por ningún reloj capitalista. Los campesinos ataviados con ropas viejas y sucias van de un lado a otro despreocupados y escuchan la música del piano con placer. Nadie excepto Corinne y Roland siente impaciencia. Al respecto, comenta Farocki: «tal como la imparable división que realiza *Week-end* de las semanas en días y de los días en horas, nos ha empezado a dejar claro, este es un mundo en el que incluso la temporalidad ha sido mercantilizada: [...] el paisaje funciona como una suerte de espacio de resistencia al proceso de racionalización que hace que todo signifique "dinero"»<sup>244</sup>. Ropars-

<sup>244</sup> *Ibidem*, 141-142.

Wuilleumier, anota algo similar: «Si el hombre está ausente y proyectado a un tiempo inhumano, el cariño perdido se refugia en el espacio: en los paisajes de la Isla de Francia, en sus coloraciones grises y verdes se reencuentra, en forma nostálgica, la dulce humanidad»<sup>245</sup>. Esto, interpreta Sterritt por su parte, no se debe a que la «naturaleza» tenga una «gracia esencial à la Rousseau» sino a que la comparación con el monstruoso mundo suburbano que los Corinne y Roland dejan atrás, hace de la naturaleza lugar propicio para las perspectivas románticas, los sueños utópicos y los experimentos revolucionarios<sup>246</sup>.

### El consenso social: un siniestro total o una falsa fotografía

Así pues, dado que el tiempo significa dinero, perderlo en un atasco exaspera sobremanera a estos tipos. Y si la naturaleza, en tanto que lugar temporal, parece una nostalgia o un residuo, el ser humano, entendido como alguien que está presente para sí y para los demás ejerciendo una responsabilidad en el mundo, no aparece por ningún lado. La larga escena del embotellamiento—ocho minutos en total—, está inspirada en un cuento de Julio Cortázar titulado *La autopista del sur* que pertenece al compendio *Todos los fuegos el fuego*, del año 1966. El relato del argentino, de estilo neofantástico, aprovecha este hecho cotidiano, una obstrucción de tráfico en la entrada de París que se prolonga durante varios días, para inventar nuevas formas cooperativas de organización y relación entre las personas. Los propietarios de los coches estancados en la vía, se ven obligados a salir de sus solitarios vehículos, hablar y tejer una red de apoyo que cubra las necesidades básicas durante esos momentos de angustia. No solo surgen amistades y amores inesperados sino que se llega a crear una auténtica microsociedad y hay quien siente pena cuando finalmente el tráfico se aclara y los conductores pueden volver al confort de sus casas.

Sin embargo, Godard da la vuelta al argumento y, manteniendo las partes más agrias de la narración de Cortázar<sup>247</sup>, utiliza la imagen del atasco para incidir en que sus protagonistas no se entienden como miembros de una sociedad sino puramente como «individuos» que en nada les importan los demás, ni tan siquiera con los de su propia clase [36]. La

<sup>245</sup> ROPARS-WUILLEUMIER, *Ensayos de lectura cinematográfica*, 176.

<sup>246</sup> STERRITT, *The Films of Jean-Luc Godard. Seeing the Invisible*, 100.i

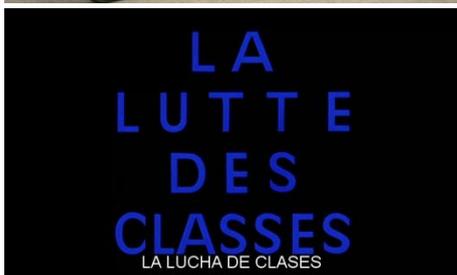
<sup>247</sup> «El calor de agosto se sumaba a ese tiempo a ras de neumáticos para que la inmovilidad fuese cada vez más enervante. Todo era olor a gasolina, gritos destemplados de los jovencitos del Simca, brillo del sol rebotando en los cristales y en los bordes cromados, y para colmo la sensación contradictoria del encierro en plena selva de máquinas pensadas para correr». Julio CORTÁZAR, *Todos los fuegos el fuego* (Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1977), 10-11.



[36]



[37]



[38]

secuencia está rodada mediante un *travelling* de izquierda y derecha que avanza paralelo a la carretera. En la estrechez del asfalto se apiñan todo tipo de coches y gentes que tratan de pasar el mal trago. Algunos juegan a la pelota, unos niños aprovechan para corretear mientras un par de camiones con animales enjaulados —unos monos y un león— nos invitan a pensar que estamos en el más salvaje de los enclaves. Todos discuten pero los pitos nos impiden escuchar algo. Son las 13:40 y hasta las 14:10, la tensión se muerde y parece que nunca llegaremos al domingo (¿de la vida?) con vida. Finalmente descubrimos que el tumulto está provocado por un terrible accidente que se ha cobrado la muerte de varias personas. Corinne y Roland pasan de largo sin mostrar otro sentimiento que el enfado y la furia por haber pasado más tiempo del deseado en ese tramo del viaje. En esto consiste el progreso, no en ir a algún sitio sino en «ser el primero». Lo que podría ser una bufonada al estilo Jacques Tati en *Playtime* (*Playtime*, 1967) o los últimos minutos de *Mon oncle* (*Mi tío*, 1959) pasa pronto a la agresividad descarnada de un Buñuel. Desde el cemento del piso de Corinne y Roland, tomando la autopista, nos hemos adentrado en un mundo mítico que resulta ser las entrañas de la civilización occidental cuyos mitos, comenzando por la propia idea de sociedad, civilización y progreso, van a caer uno a uno.

Si en la escena del atasco sentimos que el ideal gaullista de la Francia del consenso social es una estampa que empieza a amarillear, la siguiente «viñeta» —estamos tentados a decir— confirma esta impresión. El coche de la pareja se adentra racheando en un pueblecito campesino mientras un tractor en el que alguien silba *La Internacional* cruza la calle [37]. Corinne y Roland siguen discutiendo sobre si quizá deberían haber ido más deprisa, maquinando cómo no perder la herencia y fantaseando sobre la muerte del padre. De repente el campesino del tractor comienza a reñir con una muchacha rica que iba en otro descapotable, porque el primero ha atropellado al novio de la joven dándole muerte. Un rótulo pone título a la escena: «Lucha de claSSes». Y el espacio (la ciudad o el campo) sirve en esta refriega como un elemento simbólico de distinción:

Campesino.- ¡Basura burguesa!

Joven.- ¡Rata de campo!

Campesino.- ¡Parisina de mierda!

Joven.- Haberte quedado en el establo antes de matar a mi amor.

Campesino.- Iba muy deprisa, ¡no estamos en Saint-Tropez!

Joven.- ¡Gilipollas! Te jode que tengamos dinero y tú no. Te jode que follemos en la playa y tú no. Que esquemos, que despilfarremos todo el año y tú no. Que vayamos a Grecia. Allí a los cabrones campesinos los meten en la cárcel con sus putos tractores de mierda.

Campesino.- No se meta con el tractor señorita.

Joven.- Seguro que no es suyo, que pertenece a un sindicato podrido, a alguna puta cooperativa.

Campesino.- Es un coche extranjero. ¡Seguro que lo ha robado!

Joven.- Pues no. Me lo regaló el hijo del dueño de las fábricas Robert, por follar con él. Sí. A vosotros os jode el Gobierno con vuestra mierda de tractores.

Campesino.- Si no fuera por él no comerías. No habría trigo, ni maíz, ni remolacha.

Joven.- Me da igual. Ahora Paul está muerto. Él tenía prioridad. Era guapo, joven, rico, él tenía prioridad en todo. Sobre los gordos, los pobres, los viejos. [38]

Mientras se siguen insultando, la cámara muestra distintos rostros frontales de los personajes que rondan la escena y que podrían ser representativos de los tipos sociales a los que se alude en la bronca pelea. Unos campesinos muy serios aguantan unos segundos el plano y una pareja burguesa nos mira como si se encontrasen frente a un fotógrafo. La chica de la pelea intenta que Corinne y Roland, sus semejantes, la asistan pero, como de costumbre ellos no tienen tiempo. Nervioso, el campesino les espeta: «Ya lo dijo Marx. Todos somos hermanos» —después sabremos que Roland estima que tales palabras son en realidad de «Jesús, otro comunista»—, y con la misma violencia con la que segundos antes clamaba contra el campesino, desesperada ante su partida, la chica insulta ahora a Corinne y Roland —«Judíos, judíos de mierda, asquerosos hijos de puta!»— para segundos después abrazar al agricultor. La última imagen de la escena muestra un retrato grupal de todos los integrantes de esta pequeña *troupe* que representa a toda la sociedad sobre el fondo de un conjunto de carteles que anuncian distintos productos de consumo o individualismo atroz. *La Internacional* sigue sonando pero un intertítulo nos advierte que se trata de una «Falsa fotografía» o *Faux-tographie* [39]. La solidaridad entre las clases está agotada. La igualdad es sinónimo de consumo. Para Silverman en esta escena debemos entender que «la guerra de clases en el corazón de *Week-end* no es aquella entre los trabajadores y el capital, sino entre el oro y las mercancías. Es la guerra entre el equivalente general y los muchos a los que condena a tener solo un valor relativo»<sup>248</sup>. Ciertamente, en todo momento podemos pensar que la lucha que se desencadena entre las personas y también entre las cosas en esta cinta no es solo —o no es tanto— una reivindicación contra la opresión de la burguesía sobre los trabajadores sino que se debe en mayor medida a que todo tiene la misma entidad y pugna entre sí —igualmente si las cosas son tan reales como las personas, las cosas contendrán la energía suficiente como para descargar ráfagas de violencia entre ellas. En tal caso, Godard seguiría reflexionando sobre la constante mercantilización de la existencia.

Paralelamente, podríamos apuntar que con esta escena nuestro autor hace visible su desconfianza ante cualquier imagen idealizada de la noble lucha de los trabajadores y los comunistas, al recurrir a la sátira, actitud igualmente clave en



[39]

<sup>248</sup> FAROCKI Y SILVERMAN, *A propósito de Godard*, 141.

su contemporánea y tan discutida *La Chinoise*<sup>249</sup>. Puede que simplemente, como tratamos de demostrar en esta investigación, la crítica a la mercantilización de la vida cotidiana en el entorno vulgar del capitalismo tardío, llevara a Godard a pensar que cualquier análisis de la sociedad y de las posibilidades de emancipación debía tener en cuenta la relación entre trabajo y espacio-temporalidad. La dejadez de la izquierda oficial ante estos asuntos hizo que sus recelos ante la política de partidos fuesen cada vez más intensos. Esta evolución corre pareja a la que la teoría urbana, la sociología o la geografía feminista dibujó en esos mismos años. Por eso, en su cine posterior al 67 Godard se acerca de nuevo al suburbio aunque con una mirada algo distinta. Porque, en todo caso, si hay algo innegable es que Godard cree que a partir de *Week-end* todo ha cambiado. Concibe su película como el inicio de una nueva era en la que, como se decía en *Made in U.S.A.*, la vieja izquierda ya no sirve, ha llegado para ella un año cero. Sabedor de que algo está tocando su fin, siente la necesidad de hurgar en todas las posibilidades políticas y artísticas del espacio que se abre. ¿Pero qué es realmente lo que acaba? ¿Hacia qué otra realidad nos dirigimos?

### *El ángel de la extravagancia*

Quizá porque sus piernas se le antojan apetecibles, Roland deja subir a una chica —después de mirar debajo de su falda, algo que ella considera normal— que hace autoestop y a su extraño acompañante. Este último se dice hijo de Dios y Alejandro Dumas aunque el intertítulo habla de «El Ángel exterminador» en clara referencia a la obra del cineasta surrealista del año 1962 [40]. Este ángel, como el joven de *Teorema*, otra de las cintas fundamentales de este año, también ha venido a revolver el mundo. Primeramente le pregunta a Corinne por su nombre para hacerle notar que *ella* no tiene más nombre que el de su padre o su marido. Esta deidad destructora se entretiene haciendo preguntas a la desagradable pareja burguesa para hacer visibles lo ridículo y bajo de sus deseos, todos ellos meras fantasías de consumo. Además, este ángel con atuendo de artista bohemio, lleva un revólver con el que amenaza a la pareja cada vez que no escuchan sus frases lapidarias: «El cristianismo es la muerte del lenguaje». «Estoy aquí para anunciar a los tiempos modernos el fin de la época gramatical y el principio de una era de extravagancia en todos los campos, especialmente el cine» [41].

Entre las distintas interpretaciones que se pueden realizar de esta sentencia, es posible pensar que Godard se ha propuesto hacer saltar por los aires el código lingüístico convencional del



[40] [41] Dos primeras imágenes.

<sup>249</sup> Esta es la hipótesis David STERRITT, *The Films of Jean-Luc Godard. Seeing the Invisible* (Cambridge: University Press, 2004), 99.

medio, empeñado como estuvo siempre en no cumplir otra regla que la expresión de ideas, percepciones y críticas a través de las imágenes. La llamada a la rebelión contra un sistema establecido y rígido de las artes era, a finales de los sesenta, la única consigna que los creadores obedecieron. Godard, en mayor medida que ningún otro cineasta, está preparado para realizar un tipo de cintas donde todos los estilos y formas plásticas se mezclasen —primera extravagancia— hasta hacer de la obra un producto que como la basura, resultase indigesto para aquellos que dictan las normas de la creación. Pero, junto con esta innegable ansia de transgresión, hay en la afirmación anterior otra reivindicación, quizá algo más velada, que tiene que ver con la necesidad de liberar la palabra y el saber —segunda y mayor extravagancia—. Muy en resumen: anunciar el fin de la era gramatical equivale a decir que quizá debemos aprender de nuevo a hablar pues, al menos hasta ahora, las palabras solo han servido para cosificar la realidad. A juicio de Silverman, esta afirmación es un intento de resistir al «rango restringido de categorías lingüísticas con las que colonizamos el mundo. Se podría decir que la palabra realiza una reducción semántica en el dominio de las cosas análoga a la que hace el nombre del padre en el dominio de los sujetos, o el oro en el de las mercancías. Esta secuencia lanza un ataque general a toda forma de abstracción»<sup>250</sup>. Agramatical va a significar en esta película una búsqueda de un lenguaje que no sea impositivo y permita que el otro hable. Si el lenguaje y el saber son la primera vía de control será necesario empezar de cero y hablar de otro modo, con el cuerpo y con las imágenes, desentrañar el embrollo del lenguaje: recordemos que una de sus próximas películas será *Le Gai savoir*.

El hecho cierto es que a partir de *Week-end*, se va a hacer cada vez más visual y, aunque los juegos de palabras son continuos, los personajes son cada vez menos ambiguos y el discurso más claro y legible —¿lenguaje de Octubre, como reza otro rótulo? [42]—. La verdad está en la imagen y en el lenguaje, siempre que este sea extremadamente agresivo —casi previo al tabú o a cualquier censura— o sea, que nos invite a pensar que se trata del emerger de una represión, que los improperios y gritos «tocan lo real». Godard no estaría solo. Emprende un camino, por ejemplo, inverso al último Pasolini que vuelve sobre el hermetismo de sus primeros años poéticos —tan rimbaudianos, por lo demás— y llega incluso a coquetear con el cine mudo y tremendamente complejo en *Edipo Re*, *Teorema*, *Medea*, o con el lenguaje pre-represivo en *Salò o le 120 giornate di Sodoma*, etcétera. Por su parte Godard se empeña en buscar una claridad de la imagen y el discurso que raya en lo esquemático. Pero, insistimos, la cuestión de fondo es la misma para los dos: ¿a quién hablar? ¿Qué hacer con el lenguaje? ¿Cómo hablar en una lengua distinta a la de la comunicación y el autoritarismo?



[42]

<sup>250</sup> FAROCKI Y SILVERMAN, *A propósito de Godard*, 144.

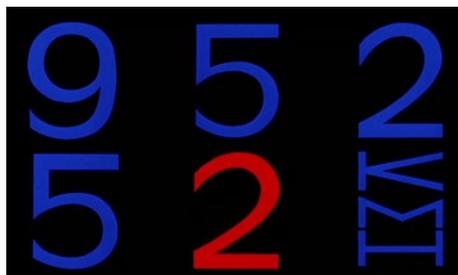
¿Cómo atacar al espectáculo? Cuando Pasolini dice adiós a su difunto pueblo en 1967, Godard le da la espalda a las clases medias urbanas que habían constituido su público. Y no solo les da la espalda sino que les anuncia su defunción al tiempo que las presenta como el más destructivo e imparable de los fenómenos humanos y sociales jamás vistos.

*El coche y el viaje a ninguna parte*

Como los burgueses de Buñuel que caminan y caminan sin descanso hacia delante en mitad de una carretera perdida en *Le charme discret de la bourgeoisie* (*El discreto encanto de la burguesía*, 1972) [43], tampoco Corinne y Roland se detienen ni desisten en su odisea periférica. Una vez se deshacen del ángel exterminador se montan de nuevo en su descapotable y siguen su camino como un relámpago, llevándose por delante a un ciclista y un peatón, absortos como están en alcanzar su único deseo: conseguir el dinero de la herencia [44]. La velocidad con la que Roland acelera es tal que acaban por tener un accidente. Su cuerpo queda atrapado entre la sangre y el humo y aplastado por varios coches convertidos en una hoguera de chatarra. En uno de los momentos más mordaces de la cinta, su mujer lanza un grito desgarrador al ver que su bolso Hermès está siendo devorado por las mismas llamas de las que trata de escapar su marido. Este no será el último de los coches destrozados que aparecen en *Week-end* ni en la filmografía de Godard. En esta cinta los coches se apilan ensangrentados y envueltos en llamas por doquier. Ensucian el campo con sus piezas y ruedas que acaban amontonadas en la hierba. Hay que decir, como apunta Ross, que si la bicicleta era el modelo de transporte preferido por los trabajadores en la era del Frente Popular (con toda la imaginería asociada a ella en Francia), en los sesenta el coche se convierte en el nuevo mito del transporte, cada vez más desprovisto de cualquier referencia al trabajo, el nuevo fetiche, que es además, una perfecta representación del nuevo prototipo de sujeto: rápido, móvil, disponible, moderno, abierto a nuevas demandas, etc.<sup>251</sup>. Godard ensalza los automóviles tanto como los destruye. El coche es la fantasía de una vida autónoma, el vehículo del progreso individual y al mismo tiempo la excrecencia, el resto de basura que ese progreso va soltando. Es el símbolo más directo de la vida urbana pero también la forma más moderna de muerte. Destrozados, los coches en Godard parecen encarnar una suerte de «*american way of death*». En su ensayo sobre Warhol y otros artistas del pop, Estrella De Diego anota esta obsesión por los automóviles como iconos de la cultura popular (y suburbana, podríamos añadir):



[43]



No quieren el progreso. Quieren ser los primeros.

[44]

<sup>251</sup> Ross, *Fast cars, clean bodies. Decolonization and the Reordering of French Culture*, 39-40.



Cabría no obstante, matizar ese interés moderno que nada tiene que ver con el culto a la máquina de la modernidad histórica. [...] Las máquinas de la modernidad «moderna» no son artefactos, sino utensilios, y ese nuevo uso nos libera, de algún modo, de la inmortalidad. Las máquinas de los futuristas pueden ser mortíferas pero nunca mortales, su radio de acción pertenece al ámbito del deseo, de lo eterno. Por el contrario, las batidoras, los televisores, las radios o los coches, que con tanta frecuencia representa la generación de los 60, forman parte de una vida cotidiana en la que convivimos con la muerte como fragmento privilegiado de la vida misma.<sup>252</sup>

Siendo estas palabras válidas para el trabajo de Godard con la chatarra automovilística, hay siempre en sus películas un pasito más hacia una crítica —manifiestamente política e histórica— de esa vida cotidiana en la que hemos de convivir con la muerte. Dicho de un modo directo, para Godard, o al menos, para el Godard de estos años políticamente radicales, ese carácter mortífero tiene una razón de ser muy localizada: el sistema capitalista con su competencia y su codicia y el imperialismo neocolonial imponen un régimen de muerte para todos los que están bajo su dominio. El automóvil se convierte rápidamente en su imaginario en el mayor símbolo de esa cultura de la dominación y la explotación (también del espacio).

El coche era, para los artistas de la contracultura una sinécdoque de la tan detestada y antihumana sociedad del progreso. Jean-Jacques Lebel, el conocido *performer* francés, confesaba: «Todo el mundo la tomaba a golpes contra los coches, violencia contra esos cacharros pues eran el enemigo absoluto que había ocupado el lugar de los seres humanos en la ciudad, y que lo ha seguido ocupando desde entonces. En Los Ángeles ni siquiera existen las aceras. *Déchirex* [*happening* organizado en París por el propio artista.] quería cuestionar el creciente predominio del coche, al igual que en *Week-end*, la película de Godard»<sup>253</sup>. Si bien al principio de su cinematografía sentimos que los personajes se mueven liberados en sus coches, pronto estos aparatos adquieren un carácter cada vez más sombrío —Nana es llevada en coche a morir en el asalto de un suburbio



La fila de arriba, de izquierda a derecha: [46] [47] [48]. Y la imagen inmediatamente superior es la [49]



[45]

<sup>252</sup> DE DIEGO, *Tristísimo Warhol. Cadillacs, piscinas y otros síndormes modernos*, 26.

<sup>253</sup> En Antoine DE BAECQUE, ed., «Rhizome universel: Entretien avec Jean-Jacques Lebel», en *Cinéma 68* (Cahiers du cinéma, 2008), 190-199.

triste, Camille se estrella con el productor americano en un brillante descapotable rojo en *Le Mépris* y los robinsones de *Pierrot le fou* hunden el suyo en el océano porque no lo necesitarán en su utopía de amor—. Más adelante, en algunos pasajes concretos, los automóviles parecen llegar a ser tropos para hablar de la sociedad de consumo o significar «USA». Es por ello por lo que además de que los coches en llamas de *Week-end* anuncien la inminente hecatombe de la burguesía [45], en las cintas venideras los coches serán objeto de todo tipo de acciones de guerrilla y quedarán tan inservibles como los cubos de trastos comprimidos de Arman o los *Dauphines* aplastados de un César [47]. En *Sympathy For The Devil (One Plus One)*, del año 1968, los miembros del Partido de los Panteras Negras que reflexionaban sobre su condición de oprimidos, lo hacen sobre una inmensa piña de coches desguazados en los que han escrito los nombres de sus líderes más carismáticos, Malcom X y Patrice Lumumba [49]. En ese mismo film una estudiante pinta con espray sobre la carrocería de un coche en un barrio de clase alta un mensaje de equivalencia entre Estados Unidos y el partido nazi [46]. En *Le Gai savoir*, cuando los jóvenes aseguran que «las verdades evidentes pertenecen a la filosofía burguesa», estas dos últimas palabras están escritas sobre la luna de otro vehículo [48]. Y así podríamos enumerar muchos otros casos.

Por otro lado, el coche no está solamente implicado en un cierto tipo de movilización del capital —es el objeto de consumo por excelencia—, sino que es también un agente de *reproducción* de la estructura espacio-temporal en los países modernos: la reducción del tiempo por el espacio y la destrucción del campo por la urbanización. También esto es visible en *Week-end*. Si hemos visto cómo el paisaje rural ha quedado reducido a un híbrido, ahora podemos apreciar que cualquier sentido romántico del viaje no va a tener mejor suerte. En *Week-end*, la autopista conecta la geografía urbana y la rural pero no es más que eso, un canal de comunicación y en ningún caso una vía de acceso al trance. El sueño *beat* de un sujeto libre que experimenta la vida al recorrer el mundo montado en su coche —palpable en *À bout de souffle* y *Band à part*— ya no tiene cabida. Godard se ríe sin compasión de cualquier versión existencialista de la *road movie* y de sus sujetos espiritualmente dotados que hacen un viaje iniciático a las profundidades de su ser al tiempo que entran en un contacto con el entorno de un modo tan intenso que éste se hace reflejo de su estado de ánimo. No, ni el coche es una forma de liberación y exploración del mundo ni estos monstruos son almas sensibles [50]. Es el vehículo de colonización propio de las clases medias suburbanas. Tampoco hay en *Week-end* un camino que seguir, o si el camino existe es, en todo caso, una plasmación de un impulso porque es un film hecho de repeticiones, de inacabamientos, de no llegadas a ningún sitio, como si fuesen en una loca huida hacia delante repitiendo siempre los mismos gestos, las mismas palabras, los mismos ruidos ensordecedores. No hay viaje espiritual por ninguna línea del destino sino, más bien, una deformación progresiva, un desnudamiento de la



[50]

realidad de estos personajes —su agresividad— que se verán obligados a probar en su propia piel la lucha por la supervivencia que ellos han impuesto como norma de vida al resto de clases sociales. En efecto, en *Week-end* hay, en todo caso, más que una línea, una vuelta al mismo sitio: la periferia urbana.

También en esto Godard se mantiene en sus trece. Si, por tomar un ejemplo más o menos coetáneo, en Antonioni la escapada al paraíso es posible en la nada ascética del desierto de *Zabriskie Point* (1970), en Godard la ruta nos lleva de vuelta a las puertas de la ciudad y cualquier vagabundeo carece de carácter contemplativo. A comienzos de los setenta, por efecto de la globalización, del errabundeo interior y urbano que caracteriza el cine de las nuevas olas pasamos a un nomadismo a escala mundial en algunos cineastas que recuperan los esquemas del *road movie* —en especial Wenders—, y sin embargo, Godard se muestra fiel a un cine urbano que no se inclina ni por el primitivismo de una naturaleza virgen ni cae en el fetichismo del tránsito transnacional de una ciudad a otra. Hasta los años ochenta Godard sigue trabajando en el paisaje banal y alienante del suburbio y en los viajes que realizan sus personajes no existe un sentido liberador del movimiento.

### 1967: Año cero, «final del cuento». Y el combate será largo

De hecho, la idea de libertad es el siguiente concepto que queda deconstruido en el carnaval salvaje de *Week-end*. Cuando Roland y Corinne dejan atrás su coche en llamas se ven obligados a caminar por el prado contiguo al asfalto [51]. Ahora que ya no tienen vehículo están al amparo de cuantas figuras extrañas encuentren que quieran prestarles algo de ayuda —además de servirse, parece claro, de todo lo que consigan rapiñar a los cadáveres que hay en las zanjas—. Uno de estos seres fantásticos es Jean-Pierre Léaud ataviado como Saint-Just [52], líder político en tiempos de la Revolución Francesa que hostiga con su perorata a la perdida pareja: «La libertad es violenta como el crimen. El combate contra la esclavitud con desesperación. El combate será largo y la libertad matará a la libertad». Inmediatamente antes de que Saint-Just hable, un rótulo declara «De la Revolución Francesa a los fines de semana de la UNR», siendo estas últimas letras las siglas del partido de De Gaulle (Union Nationale Républicaine) [53]. Así pues, no podemos dejar de recordar que mientras, al otro lado del Canal de la Mancha, ese mismo año de 1967 el inglés Peter Brook filmaba la pieza teatral de Peter Weiss *Marat/Sade*, las múltiples referencias a la Revolución Francesa que a partir de esta escena se suceden en *Week-end* nos invitan a creer que, a finales de los años sesenta, algunos autores sintieron la necesidad de pensar críticamente los pilares de la sociedad creada tras dicha revolución, así como de proclamar su final o la necesidad de rehacerlos. Si la libertad puede ser violenta, puede ser «como una virtud que sale del vicio» y ya hemos visto cómo imponen



[51] [52] [53]

Roland y Corinne la suya, la igualdad no es menos temible cuando se realiza por la vía de la cosificación, a la par que la fraternidad, recordémoslo, era solo una «falsa fotografía». De este modo, en los minutos que quedan de la película y en unas pocas situaciones donde se juega de nuevo con la radical literalidad de las cosas, Godard emprende un camino que lo lleva de la sátira de los sacrosantos valores políticos de la burguesía francesa a la guerrilla en el bosque que rodea la ciudad. Godard se afana en pregonar que estamos en otro año 0.

Como era presumible, su pareja de parisinos no se percata lo más mínimo de ello, ni de su propia degradación ni de la necesidad continua que tienen del otro para sobrevivir. Ensimismados, siguen y siguen su camino hacia delante por cualquier medio, sin entender por qué nadie les da lo que precisan y sin hacer el mínimo esfuerzo para remediarlo. Finalmente un camión de basura les deja subir a condición de que presten algo de ayuda con el trabajo de carga y descarga. Roland y Corinne ceden de mala gana, y tras varios viajes, hambrientos y cansados se montan en el camión rebuscando entre la basura algo que comer. Los dos trabajadores, uno argelino y el otro centroafricano, tienen con ellos un comportamiento igualitario, esto es, hacen con ellos lo mismo que las leyes imperialistas hacen con las colonias. Si Roland pide un trozo de bocadillo, se le dará una migaja, equivalente «a la ayuda que Estados Unidos otorga al Congo en relación con el presupuesto total». Y si Corinne reclama su poquito de pan, tendrá que besar al joven argelino que no hace sino «aplicar la ley que aplican las petroleras en Argelia, la ley del beso y de la patada en el culo». Cualquier idealización del trabajo y de la convivencia pacífica entre clases y pueblos con distinto estatuto social, cualquier falsa igualdad queda completamente negada. De modo que, si Roland y Corinne no han entendido por qué se los rechaza y se los priva de su recompensa (aun habiendo realizado el trabajo), ahora tendrán la oportunidad de escuchar algunas buenas razones [54]. Con la mirada directa a cámara, apoyados en el camión de basura, el argelino y su hermano negro lanzan sendos discursos altamente combativos. Las imágenes que acompañan al texto pertenecen a algunos momentos anteriores de la película. Uno hablará por el otro aunque el mensaje, en cada caso, cuenta siempre la misma historia: la lucha de clases y la búsqueda de formas nuevas de combate:



[54]

Para mí la libertad de un negro vale tanto como la de un blanco. Para conquistar la libertad, un negro tiene derecho a hacer lo mismo que los demás cuando conquistaron la suya. Tú y yo no obtendremos nunca la libertad por la no violencia, la paciencia y el amor. [...] Nosotros los negros estamos en Guerra contra Estados Unidos y sus aliados. [...] Por eso hemos escogido la guerrilla como solución. [...] Trabajaremos en puntos estratégicos de las ciudades en las fábricas, en el campo, en hogares blancos. [...] Las ciudades occidentales dependen de la electrónica. [...] Ciudad por ciudad, pondremos a Occidente de rodillas. [...] No por casualidad estudiaremos la guerrilla moderna siguiendo el ejemplo del Vietcong.

La civilización equivale a una sociedad de clases, a una realidad contradictoria donde las fuerzas productivas están ligadas a la explotación del hombre por el hombre. La esclavitud, el vasallaje y el salario son las tres grandes servidumbres que caracterizan las tres épocas de la civilización. Para Engels, los pasos típicos en una sociedad de clases y la evolución de las relaciones de clase caracterizan la historia universal desde los griegos hasta el capitalismo industrial. Cuando estos tres elementos, la propiedad privada, la familia monógama y el Estado se juntan en el seno de una sociedad, ésta pasa de la barbarie a la civilización, de la sociedad de clases a la sociedad sin clases.



[55]



[56]



[56] [57] [58]

Mediante el montaje Godard establece una serie de paralelismos entre las imágenes y las palabras. Para lo que importa a nuestra investigación, debemos anotar que las tomas iniciales que nos situaban a la entrada del bloque suburbano se relacionan con el inicio del paso de la barbarie a la civilización, una civilización que, como hemos visto, no tiene nada de civilizada, a partir de sus tres columnas (el Estado, la familia monogámica y la propiedad privada) [55]. Posteriormente, Godard recupera este recurso que liga un contenido ideológico extremadamente complejo con una imagen del suburbio como «concentrado» o lugar que debe ser analizado en tanto que espacio donde se encuentran encadenadas —y, por tanto, más visibles— las tres actividades que dan lugar a esa sociedad civilizada, esto es, de clases. Y aunque, en este caso Roland y Corinne son directamente interpelados, tampoco prestan atención. Ni la recriminación ni la provocación de un Tercer Mundo interno —en la persona de estos trabajadores que recitan una mezcla de Fanon, Stokely, Malcom X y Engels— despierta en los acomodados jóvenes, interés, miedo o sensación alguna. Pero pronto tendrán que enfrentarse, lo quieran o no, a un grupo de guerrilleros que sin defender *stricto sensu* las posiciones del argelino y el centroafricano, sí que practican un tipo de vida ajena al dinero, los bienes materiales y comodidades del progreso tecnológico o la propiedad privada, una vida que se pretende incivilizada.

Cuando Roland y Corinne terminan su andanza en el pequeño pueblo de los padres de ella, luego de tomar una ducha y reponerse de tan accidentado viaje, están preparados para cometer el asesinato [56]. Y así lo hacen. En la terraza de la casa de provincias, estrangulan y apuñalan a la madre, que se niega a compartir el dinero de la herencia del difunto marido. Escuchamos los gritos desgarradores pero la cámara nos muestra la cabeza degollada de un conejo que llevaba en las manos para cocinar, en una clara sinécdoque. La pareja siente su amor rejuvenecido ante la fantasía de la suntuosa cantidad de dinero que recibirán en poco tiempo. La imagen de la carne ensangrentada sirve de conexión con la siguiente escena [57]. Cuando Corinne y Roland se dirigen de nuevo hacia París con su botín son asaltados por una facción de maquis conocida como Frente de Liberación del Sena y el Oise [58]. Vestidos de hippies y roqueros saludan al océano, comen carne humana luego de hacer rituales mágicos y catárquicos en los que pintan sus



Solo se supera el horror de la burguesía con más horror.



Quién sabe hay algo también de tu marido...

[59]



[60]

cuerpos y los rocían con todo tipo de sustancias (huevos, pescado) al gusto de un Yves Klein o a la manera de un Hermann Nitsch [59]. Estos guerrilleros de periferia no conciben la propiedad privada ni la abstracción del dinero, de ahí que cuando la rica pareja les ofrece parte de la herencia que han conseguido a cambio de la liberación, estos partisanos olviden la propuesta. Apoyándose en la defensa de lo popular y lo carnavalesco de Bajtín y en la noción de «abyecto» teorizada por Kristeva, a juicio de Sterritt, el propósito de estas inversiones y contaminaciones es sacudirnos brutalmente y hacernos conscientes de cuán trágica ha sido la implantación de nuestro «civilizado» y aséptico mundo<sup>254</sup>. Para otros, en sus *happenings* y ceremonias sexuales y caníbales —en un momento dado Corinne llega a comerse a su marido cocinado con restos de carne de turista— estos guerrilleros tratan de sacralizar un mundo que ha perdido todo aura. Como comenta Silverman, «la subordinación de cada vez más gente y cosas al equivalente general del oro ha efectuado un profundo emparejamiento del valor. Al final de *Week-end*, Godard dramatiza el gesto reactivo quizás inevitable: el intento de restaurar valor aurático, aquella mercancía que ha sido más completamente despojada de su valor, el ser humano. Pero dado que se lo realiza dentro de los parámetros del capitalismo, que reduce ineluctablemente el valor, esta es una empresa destinada al fracaso»<sup>255</sup>. Querer dotar de aura a algo que la ha perdido o incitar a la guerrilla pueden ser las dos caras de un mismo dilema. Este intento primitivista nos habla de un problema más presente que pasado. Muy poquito tiempo después de que el realizador completase esta oda a la hecatombe, en aquel mayo del 68, los jóvenes amotinados pintarían las paredes de su facultad con mensajes como este: «Un solo *week-end* no revolucionario es infinitamente más sangriento que un mes de revolución permanente». Y pareciera que hubiesen visto esa sangre y hubiesen reconocido su propio estado de agitación en las salas de cine. Sea como fuere, en el *Week-end* de Godard de lo que no hay duda es que nos encontramos ya a las puertas de una revolución. «Final del cuento» «Final del cine» cierra el último cartón de la película [60].

<sup>254</sup> STERRITT, *The Films of Jean-Luc Godard. Seeing the Invisible*, 127-128.

<sup>255</sup> FAROCKI y SILVERMAN, *A propósito de Godard*, 159.

## BLOQUE 2. ESPACIOS EN DISPUTA: CONTESTACIÓN SOCIAL Y CINE EN LA ERA DEL DERRUMBAMIENTO (1967-1979)

Ella: ¿Contra quién, la cólera de ciudades enteras?

La cólera de ciudades enteras tanto si lo quieren como si no, contra la desigualdad establecida como principio por ciertos pueblos contra otros pueblos, contra la desigualdad establecida como principio por ciertas razas contra otras razas, contra la desigualdad establecida como principio por ciertas clases contra otras clases.

*Hiroshima mon amour,*

Marguerite Duras, 1959

La plaza es del pueblo como el cielo es del cóndor.

*Terra em Transe (Tierra en trance,*  
Glauber Rocha, 1967)

Si lo que ven no es extraño, la visión es falsa.

Pintada en un muro de  
La Sorbona, París, 1968

Ahora entiendo que el trabajo es un timo y punto.

*Vogliamo tutto,* Nanni Ballestrini,  
1971

## Primera parte. Pequeño panorama histórico del 68

### Capítulo 1. El despertar de la Historia

En 1960 Maurice Blanchot anotaba algunas pautas para un proyecto de revista: «Crónica secreta del desasosiego. Tal vez sería bueno que el desasosiego se expresase en la revista, bien directa, bien indirectamente. Yo diría incluso que una de sus tareas debería ser el pensar los acontecimientos considerándolos desde el punto de vista del "desasosiego"»<sup>1</sup>. Desasosiego, rechazo, asfixia, guerra, muerte y violencia son moneda de uso común en este recopilatorio de *Escritos políticos* de Blanchot y en buena medida sirven también para dar cuenta del paisaje anímico de tal decenio —ese es, en cierto modo, el sentir del libro—. Pues, verdaderamente, como veíamos más arriba, esta década no fue una fiesta de quince años a ritmo de *rock and roll* para brindar por la renovación benigna de las costumbres y la aparición de modos de vida más relajados. En un sentido algo más matizado históricamente, señalábamos que en los países ricos el desencanto, el nerviosismo, la angustia, el miedo, cuando no directamente la paranoia, propias de un clima de Guerra Fría, alcanzaron sus cotas más altas precisamente en estos años. Al tiempo, dicha tensión se «calentaba» hasta detonar en forma de guerras atroces en el patio trasero de América y sobre el suelo de terceros países. Tanto es así que entre 1967 y 1973, se produjo una nueva reorganización de las fronteras internacionales debido a la aceleración de los circuitos de capital. ¿Cómo no se iba a hablar del tiempo y el espacio, retomando la cita de Lefebvre, si desde 1960 en adelante el mapa geopolítico no había cesado de sufrir bruscas alteraciones?:

De aquí en adelante la burguesía y el capitalismo tienen numerosas dificultades para dominar su producto y su medio de dominación: el espacio. [...] ¿No se convierte el caos espacial engendrado por el capitalismo, a pesar del poder y la racionalidad del Estado, en su punto débil, vulnerable, en su talón de Aquiles?<sup>2</sup>

Este cambio en el tablero político propició, sobre todo a raíz de la guerra de Vietnam que funcionó como correa de transmisión de múltiples elementos, nuevas actitudes y concepciones del espacio global y del sistema mundo como un todo interconectado, actitudes que analizaremos en este capítulo bajo el paraguas de la noción de «solidaridad espacial». Seguidamente, en el seno mismo de los países ricos, eclosionaron una serie de protestas protagonizadas por actores nuevos —lo que pronto se conocería como Nuevos Sujetos de la Historia— que generarían la mayor oleada de huelgas y protestas que diere el siglo y pondrían patas arriba el panorama cultural y artístico, informados con frecuencia por una reciente pero intensa ola de

---

<sup>1</sup> BLANCHOT, *Escritos políticos. Guerra de Argelia, Mayo del 68*, 103.

<sup>2</sup> LEFEBVRE, *La producción del espacio*, 120.

estudios teóricos que examinarían las estructuras sociales con un grado de detalle hasta entonces desconocido. La importancia del tercermundismo, del feminismo y en términos generales, de la Nueva Izquierda fue inmensa, en gran medida porque sostuvo con brío que toda la realidad era política y debía ser puesta patas arriba. Estos grupos plantaron cara y declararon la guerra civil tanto a los partidos tradicionales como al estado, esto es, al enemigo interno, o si se prefiere, al «sistema». Refutaron de una vez el atlas geopolítico y el mapa de la ciudad, lo macro y lo micro. Ya no solo sospechan de las grandes palabras enarboladas en el pasado (Libertad, Progreso, Paz, Igualdad, Consenso) sino que directamente les hicieron la guerrilla. Sentían que habían alcanzado un límite (digamos, el tope) y que era hora de invocar de nuevo la Historia —que, por aquel entonces, se consideraba «parada»— no solo como «memoria de los oprimidos» sino también como instante breve de revuelta y violencia.

En este pequeño recorrido histórico trataremos de comentar estas transformaciones y sus diversas conexiones. Haremos una parada especial en el caso francés, pero procuraremos mantener la visión global, sin la cual no es posible comprender este episodio simpár de revueltas. Intentaremos atender a diversos y variados testimonios prefiriendo, siempre que sea posible, los filmicos. Igualmente, a la hora de realizar este recorrido nuestra intención es tener presentes dos elementos: a) en qué medida estas luchas posibilitaron una mirada ampliada del espacio urbano y global y los modos de habitarlo y b), cómo cambió el cine político para recoger toda esta realidad social absolutamente alterada y vibrante, sobre todo en lo que a la aparición de nuevas subjetividades se refiere. Posteriormente dedicaremos un capítulo específico a valorar este último punto, es decir, qué variaciones se producen en el cine al calor de estos acontecimientos, por qué lugares se decanta, cómo filma determinados aspectos que como el trabajo o el cuerpo en tanto que elementos políticos parecían olvidados, qué temporalidades despliega y por qué, cómo se rebela contra sí mismo, es decir, contra su propio «sistema interno» o por qué y cómo se sigue destituyendo la figura del autor y qué nuevas voces surgen de su silencio. Por último, finalizaremos este bloque con un capítulo dedicado a recorrer este episodio a través de y en la cinematografía de Godard posterior al 68.

### ***Aquí y allí «les imperialistes sont encore vivants». El neocolonialismo y la crisis del fordismo***

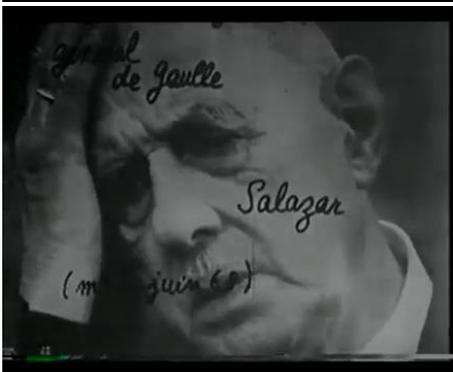
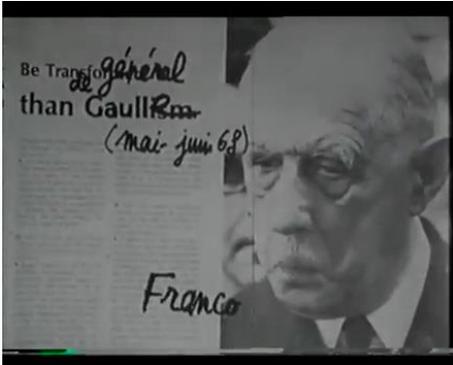
Para dar comienzo a este itinerario debemos trasladarnos a la periferia. En primer lugar, es necesario observar que gran parte de las antiguas colonias del Asia y el África británica o francesa fueron conquistando su independencia a todo lo largo de la década, no sin derramamientos de sangre y concesiones de toda índole, hasta delinear un mapa nuevo de jóvenes naciones.

En paralelo a este proceso, estas naciones del Tercer Mundo se vieron obligadas a insertarse en un mercado de producción y consumo que ya en aquel momento se había vuelto genuinamente global. Esto conllevó la transformación de su modo de vida y un consecuente despertar político de los movimientos de liberación, que acabaron con la organización política derivada de los viejos imperios coloniales (aunque no se deshicieron de sus estructuras económicas) cuya crisis quedó evidenciada en las guerras de Argelia, Vietnam, Angola, Mozambique y Guinea-Bisáu<sup>3</sup>. Sin embargo, no podemos olvidar que cada país tenía asignado un papel concreto en el «sistema-mundo» —de modo que se conformaron varios procesos de modernización con ritmos y desarrollos geográficos desiguales o modernizaciones centrales y periféricas—, lo que significa que jamás se resolvió la supremacía de unas naciones sobre otras. De inmediato un colonialismo sustituiría al otro haciendo tambalear con ello cualquier noción excesivamente simple de la «libertad» o la «liberación nacional». En los años sesenta el pecado de la ingenuidad se pagaba con la barbarie.

No olvidemos que aún quedaban regímenes dictatoriales con los que la comunidad internacional hacía la vista gorda, es decir, negociaba con ellos sin empacho con tal de no desequilibrar el mercado mundial, si es que directamente no los habían colocado como gobiernos títeres desde sus burós. Hablamos de la España de Franco, la Grecia de Papadópoulos, el Portugal de Salazar, el Irán del *Shah*, el Brasil de Castelo Branco, un infame club de dictaduras militares a las que, a comienzos de los setenta y como clausura de los episodios revolucionarios, se les uniría otro tanto número de miembros: son el caso de Chile, Argentina, Bolivia o Uruguay, en fin, todos aquellos territorios del Cono Sur que el vuelo del «cóndor» de la CIA dejaría, *pro domo sua*, enteramente devastados. Un cartón de *La Chinoise* de Godard, fechada en 1967, afirmaba sin pudor: «Los imperialistas aún están vivos. Siguen haciendo que reine la arbitrariedad en Asia, África y América Latina» [1]. Poco después, una imagen de los *Cinématracts* mostraba el rostro de De Gaulle con los nombres de los dictadores Salazar y Franco escritos en su mejilla [2] [3]. Y mientras tanto, a miles de kilómetros de allí, a partir de 1968 la «doctrina Brézhnev», como la de Nixon, cumpliría, tanto internamente como en lo que se refiere a su política exterior, con sus propios cupos de horror.

Es conveniente recordar asimismo, que ya «en casa», en los países del bloque occidental, la modernización capitalista estuvo cimentada sobre el imperialismo económico americano, fraguada sobre la desigualdad social y racial e implantada al precio de que las clases trabajadoras enterrasen cualquier aspiración política mínimamente efectiva. Pero no todas las capas sociales pudieron disfrutar del resplandor de los años dorados en igual grado, como comenta Harvey. En consecuencia,

<sup>3</sup> Tariq ALI, «El año que cambió el mundo», en 1968. *El mundo pudo cambiar de base* (Madrid: Catarata, 2008), 31.



[1] [2] [3]

no todos tendrían razones por las que abrigar esperanzas en la epopeya del progreso, verdadero núcleo ideológico de la posguerra: «No todos estaban incluidos en los beneficios del fordismo y, por supuesto, hubo numerosos signos de descontento aun en pleno apogeo del sistema. [...] Las desigualdades resultantes dieron lugar a serias tensiones sociales por parte de los excluidos: movimientos que se complicaban por la forma en que la raza, el género y la etnia podían determinar quién tenía acceso al empleo privilegiado y quién no»<sup>4</sup>. Y lo que es aún más importante: el modelo fordista, además de ser excluyente, estaba en clara decadencia o al menos en tránsito hacia otro aún más privativo. Podemos decir con Harvey que aunque a primera vista el crecimiento desaforado propio de *boom* económico de los felices sesenta se presentaba como duradero y estable (tal es la apariencia que adquiere el capital en un sistema fordista-keynesiano), en la temprana fecha de 1967 comenzó a dar muestras de desgaste, para caer definitivamente en la crisis de 1972 y sumergir a Europa y Estados Unidos en un nuevo período de grave crisis que muchos compararon con los años de la Gran Depresión: «A finales de la década de 1960 el liberalismo embridado comenzó a desmoronarse, tanto a escala internacional como dentro de las economías domésticas. En todas partes se hacían evidentes los signos de una grave crisis de acumulación de capital. El crecimiento tanto del desempleo como de la inflación se disparó por doquier anunciando la entrada en una fase de estanflación global que se prolongó durante la mayor parte de la década de 1970»<sup>5</sup>.

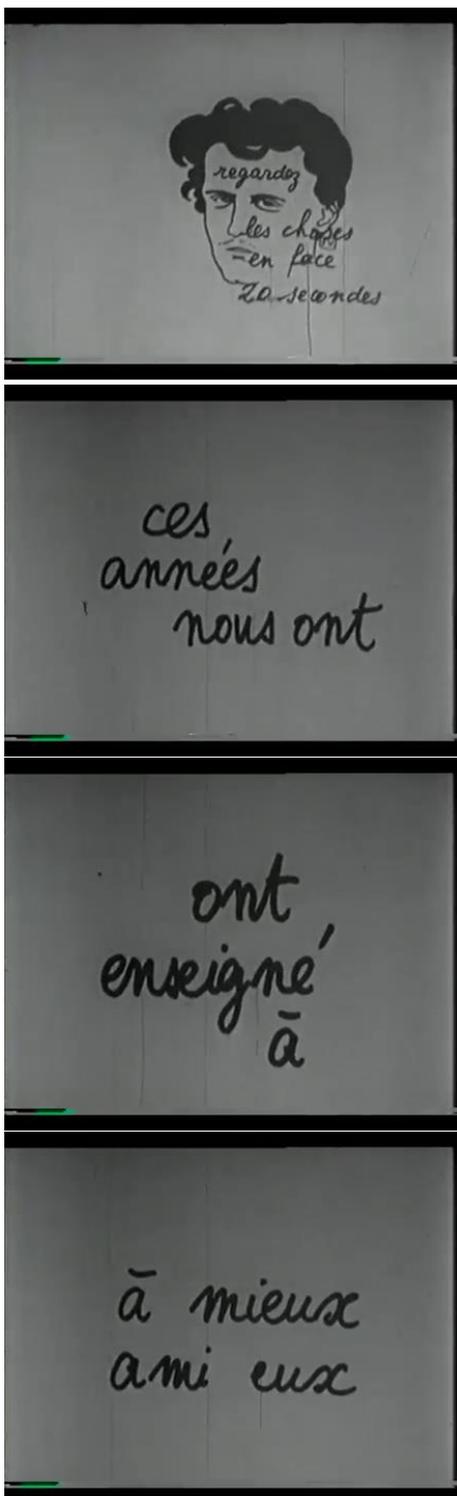
Huelga decir que todo ello sembró un hondo descontento social en toda esa masa de población que habían vivido a espaldas de las mejoras y en los márgenes de la ciudad, en aquellos que sentían sus anhelos políticos traicionados (pequeños grupos militantes que abrazarían pronto el maoísmo y otras formas de marxismo alternativo); en las mujeres, que seguían relegadas a una posición inferior, y en una nueva hornada de pensadores que se dotaron de los instrumentos teóricos convenientes para hacer frente a toda la madeja de contrasentidos y fragilidades de la que estaba tejida la vida en las sociedades del capitalismo avanzado.

Las cosas más evidentes, pensaban los teóricos de las nuevas corrientes, no habían sido estudiadas con la debida atención, con el debido tiempo, y ello podía comportar una

---

<sup>4</sup> David HARVEY, *La condición de la posmodernidad. Investigación sobre los orígenes del cambio cultural*, (Buenos Aires: Amorrortu editores, 2012), 161.

<sup>5</sup> David HARVEY, *Breve historia del neoliberalismo* (Madrid: Akal, 2007), 18. Sobre la crisis de 1967 véase también Alain LIPIETZ, «La mondialisation de la crise générale du fordisme: 1967-1984», *Les Temps Modernes*, n.º 459 (1984): 696-736. Por tomar un ejemplo, entre 1964 y 1967 los salarios reales caen un 2% en Francia, la producción se ralentiza mientras que el miedo al paro se dispara. Véase Ludvine BANTIGNY, *1968. De grands soirs en petits matins* (París: Seuil, 2018), 28-31.



degradación progresiva tanto de la propia vida como de la filosofía. Si hubo un bajo continuo que atravesó la variedad infinita de posturas y acercamientos en estos años de desenfreno teórico fue, sin duda, la exigencia de exploración cuidadosa de la realidad social en todos sus matices. La teoría y la filosofía no iban a sentir, a partir de ahora, vergüenza alguna —antes bien sentirían entusiasmo— en preguntarse por las cosas más prosaicas, en pegarse a los fenómenos más próximos y bajar al subsuelo de la mente humana, sin rehuir siquiera los aspectos más turbios y oscuros, las zonas más íntimas e insondables, por más que todo ello la indujese a adentrarse en el terreno de la política. Si anteriormente constatábamos que el arte y la política dieron durante los sesenta un «giro cotidiano» ahora la vista estaba puesta en lo que había quedado a la sombra y que seguía considerándose políticamente neutro: lo privado. Como decía uno de los *Cinétracts* «estos años nos han enseñado a analizarnos mejor. No creemos en las verdades evidentes. Miremos las cosas a la cara» [4]. Esta y no otra será la máxima de todo el trabajo de cineastas analíticos como Godard, quien afirmaba en otra ocasión que «mirar es pensar, y si el pensamiento se niega a violentar se expone a padecer sin fruto»<sup>6</sup>—. Y la consigna era meridianamente clara: había que mirar los fenómenos detenidamente para comprender que todo el horizonte cotidiano se sustentaba en un pacto inestable entre capital y trabajo, en la división sexual del mismo a la que acompañaba la imposición de unas relaciones sociales de producción, sexuales y de poder innegablemente injustas. A ello habría que agregar que para muchos parecía claro que la vida entera de las personas había quedado secuestrada por el control y la mercantilización integral de la existencia —la tan mentada alienación—. La sustitución de las prohibiciones por el sueño y el goce del consumo obligatorio habían ayudado a mantener la presión popular a raya pero hasta este acuerdo tácito empezaba ahora a agrietarse. Amén del hecho de que cada vez que brotaba el enfado contra esta situación —y el descontento no se haría esperar—, aparecían unos aparatos del estado que no dudarían en mostrar su cara más autoritaria y cumplir con su más regia función: la represión, cuando las cosas se pusieran feas. La lírica voz de Marker en *Le fond de l'air est rouge (El fondo del aire es rojo, 1977)*, nos lo decía abiertamente «De pronto el Estado reveló su lado opresor. El que quedó oculto en mayor o menor grado en la vida diaria. Para el manifestante el Estado apareció como una visión, como la Virgen María en Fátima. Es una revelación [...] Así pues, el algo que te impide cruzar la calle es el Estado» [5].

Quedó de ese modo patente que, desde los años sesenta asistimos a la aparición de modelos teóricos y artísticos nacidos para *documentary* y dotar de sentido (pero un sentido que valiese también para hacer *guerrilla*), a una experiencia social contemporánea. Por la misma razón, era un tipo de teoría

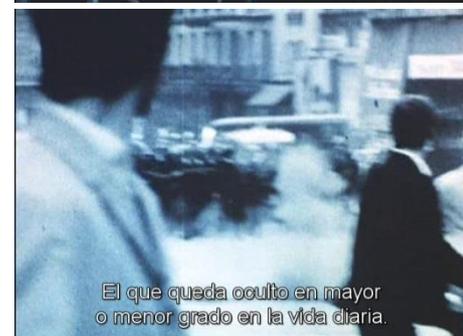
<sup>6</sup> Cita tomada de *Les Histoire(s) du cinéma*.

mezclada con todas las disciplinas posibles y hecha para ser practicada. Si Barthes veía en el estructuralismo más una «actividad» que un método, Althusser había convertido la filosofía en un «arma de la revolución». Y quiénes si no los «estrategas» de la *Internationale Situationniste*, dieron a luz un tipo de filosofía de agitación que cargaba las tintas con cada fenómeno nuevo de la Francia de su tiempo. Su «filosofía efímera» y su filosofía armada, aparecía en libelos y manifiestos, periódicos y revistas pensados para acabar en las estanterías de alguna asociación estudiantil o grupo de acción política. Mientras, Foucault mantuvo siempre una especial relación con el mundo periodístico de su tiempo —que solo la de Pasolini podría superar en intensidad—, y, por poner otro ejemplo conocido, Angela Davis pasaba tanto tiempo militando en el movimiento por los derechos civiles como escribiendo y realizando labores de *contra-información*. Precisamente esta misma noción de contra-información, desarrollada por Deleuze en su conocida conferencia *¿Qué es el acto de creación?*, dirigida a cineastas, es lo que ligaría al artista y al historiador: ambos han de fabricar imágenes o conceptos con los que construir *otra* forma de ver y leer la historia<sup>7</sup>. La conferencia es algo tardía, data de 1987. Si volvemos a los años setenta, su amigo Antonio Negri se jactaba de «trabajar los dos frentes de manera simultánea: trabajo práctico en las fábricas y trabajo teórico sobre las fábricas»<sup>8</sup>. La necesidad de tomar un papel de *agente doble* que se infiltra en los espacios donde se fraguaba la política y mimetiza sus formas empapó todas las prácticas de la década y dicho rol fue adoptado por filósofos, cineastas y artistas por igual. Dobles incluso, en el sentido que otorga Rancière a tal término, esto es, como una capacidad propia del teatro que los artistas quisieron extrapolar a todo el conjunto de actividades, para ocuparse de todos los asuntos a la vez, para «esculpir en la realidad» con su ficción. Si «el trabajador que deja de trabajar con su herramienta para convertirse en el actor de un personaje como "el pueblo" también es un ser doble»<sup>9</sup>, el artista tendrá que seguir una senda parecida. El arte, como también hizo la teoría, encontró su razón de ser al mezclarse con todo el resto de dominios, con todo el resto de «especies artísticas», y, sobre todo, hallaría en el teatro (o mejor, digamos, en lo teatral) la cifra de esa unión y su mejor aliado en su nueva investigación sobre el espacio político.

En suma —advertía Tronti—, tanto en la teoría como en todo, «entre los obreros y el capital entraba en medio la política»<sup>10</sup>. Y veremos cómo la política —o lo político, dependiendo del gusto de cada filósofo— va a colarse en cada



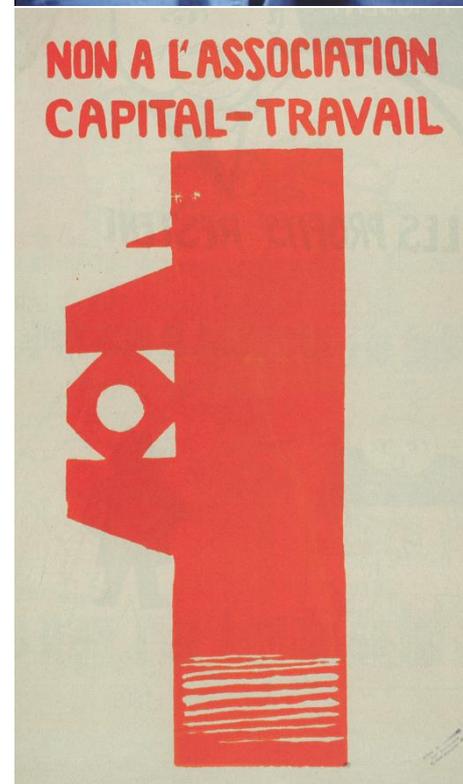
De pronto, el Estado reveló su lado opresor.



El que queda oculto en mayor o menor grado en la vida diaria.



Es una revelación.



[5] Tres primeras imágenes. [6] Cartel de la Escuela de Bellas Artes de París, 1968

<sup>7</sup> DELEUZE, «Qu'est-ce que l'acte de création?» 133-142. La lectura que hemos hecho de la misma se deriva de Georges DIDI-HUBERMAN, *Arde la imagen* (Oaxaca: Ediciones VE, 2012), 33.

<sup>8</sup> ANTONIO NEGRI y Cesare CASARINO, *Elogio de lo común. Conversaciones sobre filosofía y política* (Madrid: Paidós, 2011), 73.

<sup>9</sup> RANCIÈRE, *Momentos políticos*, 55.

<sup>10</sup> MARIO FRONTI, *Obreros y capital* (Madrid: Akal, 2001), 11.

grieta, no solo en aquella entre el capital y el trabajo [6], sino también en la que separa lo masculino de lo femenino, la calle de sus habitantes, lo público de lo privado, lo natural de lo artificial, lo consciente de lo inconsciente, lo exterior del interior, etcétera. La política irá a entrometerse allí donde jamás había sido convocada para revolver aguas que al menos en su superficie, permanecían demasiado mansas. Un nuevo elemento inesperado, el Estado, había emergido como la Virgen de Fátima mostrando su semblante. Frente a él, esa otra cosa llamada «la política» irá adquiriendo su forma y se le opondría impetuosamente. Para los dos entes había que buscar figuras, textos, teorizaciones, imágenes con las que hacerlos visibles.

### *Agere per turbas. Una agitación mundial contra lo intolerable*

En ese caso, el 68 y su larga onda no sería más que un repentino darse cuenta de que las cosas no podían seguir como estaban, sinónimo de una conciencia del límite. Los muros de una Sorbona ocupada eran testigos de esta ansiedad: «Todo el mundo quiere respirar y nadie puede respirar; y muchos dicen "respiraremos más tarde". Y la mayor parte no mueren porque ya están muertos». El aire estaba tan cargado que para no acabar cadáver viviente (eso que Debord llamaba los «non-vivants» y Godard los «monstruos») había que salir a la calle a respirar. Escribe Deleuze:

Hubo mucha agitación, gesticulación, palabras, bobadas, ilusiones en el 68, pero esto no es lo que cuenta. Lo que cuenta es que fue un fenómeno de videncia, como si una sociedad viese de repente lo que tenía de intolerable y viese al mismo tiempo la posibilidad de algo distinto. Es un fenómeno colectivo del tipo «Lo posible, que me ahogo...» Lo posible no preexiste al acontecimiento sino que es creado por él. *Es cuestión de vida*. El acontecimiento crea una nueva existencia, produce una *nueva subjetividad (nuevas relaciones con el cuerpo, con el tiempo, con la sexualidad, con el medio, con la cultura, con el trabajo...)*.<sup>11</sup>

Y esto fue precisamente lo que ocurrió en estos días aguerridos que iban a presenciar una impugnación del todo, sin olvidar en el camino la búsqueda de formas de rehacer la vida o de *hacerse otra*. Solo así el desasosiego que sentía Blanchot podría dar paso a la apertura, la nada a la acción e incluso la muerte a la vida:

Durante diez años hemos sufrido este estado de muerte política y el propio De Gaulle no ha sido otra cosa que el delegado de dicha muerte, es el representante de una nada a la vez distinguida y vulgar, tras el cual no había nada. De un lado, la muerte política; del otro, *un estado de guerra latente*. [...] La conclusión hacia la que algunos se orientan es que la revolución de Mayo, por haber sido global, por haber cambiado todo, en realidad ha dejado todo intacto. Yo no lo creo, pero dando esto por descontado, mantendría aún una exigencia: tomar bien conciencia y siempre de nuevo, de que estamos en el *fin de la*

---

<sup>11</sup> DELEUZE, *Dos regímenes de locos. Textos y entrevistas (1975-1995)*, 213-214. [La cursiva es nuestra].

*historia*, de tal suerte que la mayoría de las nociones heredadas, empezando por las de la tradición revolucionaria, deben ser reexaminadas y, como tales, recusadas [...] Pongamos todo de nuevo en cuestión, incluidas nuestras propias certezas y nuestras esperanzas verbales.<sup>12</sup>

En pocos años todo se vino abajo, todo se invirtió, todas las certezas habían llegado a su fin. Comenzando por la concepción unitaria y global del proletariado como sujeto político central. En este sentido, debemos recordar que también en 1967, el sociólogo alemán Herbert Marcuse volvía a su país tras haber huido del nazismo a América, para impartir una serie de conferencias en la Universidad Libre de Berlín que una vez recogidas dieron lugar al texto *Das Ende der Utopie (El final de la utopía)*<sup>13</sup>. En síntesis las palabras de filósofo de la escuela de Frankfurt se hacían eco de estas ideas y subrayaban la desconfianza de la Nueva Izquierda ante cualquier proyecto totalizador así como de la urgencia de repensar el papel del proletariado como sujeto revolucionario, algo que hemos visto, ya venía barruntándose. Pero, como bien ha sabido puntualizar Fernández Buey<sup>14</sup>, para Marcuse y para toda la generación de críticos que conformaron la era del «Gran Rechazo», el «final de la utopía» era más bien un canto de cisne (a veces esperado, otras llorado) del viejo socialismo que había sido incapaz de dar respuesta a la enorme mutación de la subjetividad (¡de la vida en cada uno de sus elementos!) que había cuajado con el capitalismo triunfante nacido de las cenizas de la IIGM; y que daría al traste con las estructuras nacionales de los partidos comunistas, sus alianzas históricas, su mística y sus mitologías, sus falsos antagonismos, sus letanías humanistas y hasta sus banderas rojas que seguían ondeando pero ya por pura costumbre y fuera de cualquier contexto de batalla.

Como recuerdan Arrighi, Hopkins y Wallerstein, el heterodoxo pensamiento político de fines de los sesenta, muy influido por experiencias libertarias y otras corrientes socialistas que históricamente habían quedado en un segundo plano, debe leerse más como manifestación de un descontento hacia las posturas de la izquierda tradicional y una necesidad de su superación (esta era la verdadera *Aufhebung* en términos hegelianos que debía suceder), que como un grito de rabia contra los defensores del *statu quo*<sup>15</sup>. Los movimientos emergentes consideraban que el *dictado* de los distintos Partidos Comunistas nacionales (que desde la invasión de Hungría por las tropas soviéticas en 1956 ya no podían ocultar su

---

<sup>12</sup> BLANCHOT, *Escritos políticos. Guerra de Argelia, Mayo del 68*, 130 y 192. [La cursiva es nuestra].

<sup>13</sup> Herbert MARCUSE, *El final de la utopía*, (Barcelona: Ariel, [1967], 1986).

<sup>14</sup> FRANCISCO FERNÁNDEZ BUEY, *Utopías e ilusiones naturales* (Barcelona: El viejo Topo, 2007), 295-308.

<sup>15</sup> Giovanni ARRIGHI, Terence HOPKINS, y Immanuel WALLERSTEIN, *Movimientos Antisistémicos* (Madrid: Akal, 1999), 87.



[?] *Oser lutter, oser vaincre*, Jean-Pierre Thorn, 1969.

degeneración<sup>16</sup>), había llevado a una desatención, cuando no negación de los problemas de los verdaderos estratos inferiores, esto es, el subproletariado de los países del Primer Mundo y los campesinos de las zonas colonizadas, las minorías étnicas y raciales y las mujeres (esto último solo restalló como problema ineludible algo después, a comienzos de los setenta) [7]. Tales sujetos rara vez encontraban encaje en los restringidos ideales de clase de los grandes partidos comunistas que parecían, por otro lado, empeñados en entorpecer a quienes exploraban formas de lucha obrera y vida comunitaria alternativas –nos referimos a la oleada de *consejismo* que tomó las fábricas y otros aparatos de producción y reproducción social y en especial al *operaismo* italiano que desde los años sesenta se asentó como sólida variable filosófico-política a la línea general de tendencia soviética—. Recordemos las contundentes palabras de Negri sobre el periodo: «Empecé a ver el marxismo no como el fin de la Historia sino más bien como una *alternativa* a la modernidad»<sup>17</sup>. O la bella cita de Rodríguez: «Y me decanté por Godard, por Faulkner, por Eliot. Hasta que acabé en París con aguacero y con Althusser. Y lo empecé a ver todo de otra manera: las relaciones sociales supuestamente alternativas habrían implicado una distinta formación de subjetividades. Y exactamente ese (entre otras cosas de fondo) había sido uno de los grandes fallos de la izquierda marxista: no se cambió la forma de pensar»<sup>18</sup>.

Así pues, paralelamente a la batalla entre Capital-Trabajo e incluso más allá del eterno problema de la incorporación al consumo de masas, a lo largo de los sesenta discurrieron una serie de luchas que lideraron la exploración de nuevas formas de subjetividad alternativas al integrador modelo capitalista de la empresa conformada por el trabajador asalariado y el patrón. De tal modo, ante la impavidez de los grandes partidos y la sorpresa de los estamentos dirigentes, los acontecimientos se fueron desencadenando en todas partes del globo con una potencia desenfrenada:

Desde 1960 ha corrido mucha agua bajo el puente de la Historia. El movimiento obrero ha vivido acontecimientos tan importantes como la continuidad de la heroica y victoriosa resistencia del pueblo vietnamita contra el más poderoso imperialismo del mundo; la Revolución cultural proletaria en China (1966-69); la más poderosa huelga obrera de la historia mundial (diez millones de huelguistas durante un mes) en mayo de 1968 en Francia, huelga “precedida” y “doblada” por una profunda revuelta ideológica en los medios estudiantiles e intelectuales pequeñoburgueses de Francia; la ocupación de Checoslovaquia por los ejércitos de otros países del Pacto de

<sup>16</sup> En otros casos, como el del Partido Comunista de Estados Unidos o el de Alemania (ilegalizado en 1956), la crisis se debía a factores que no solo apuntan a una decadencia o estalinización interna sino más bien a una presión insoportable por parte de las autoridades gubernamentales.

<sup>17</sup> NEGRI y CASARINO, *Elogio de lo común. Conversaciones sobre filosofía y política*, 68. [La cursiva es nuestra].

<sup>18</sup> Juan Carlos RODRÍGUEZ, *Pensar la literatura. Entrevistas y bibliografía (1961-2016)* (Granada: Icile, 2016), 8.

Varsovia; la guerra de Irlanda, etc. La Revolución cultural, Mayo 1968 y la ocupación de Checoslovaquia han tenido repercusiones políticas e ideológicas en todo el mundo capitalista.<sup>19</sup>

En Japón, Polonia, Yugoslavia, México, en todas partes el motín, la revolución, el tiempo revivido. En 1968, *annus mirabilis*, el mundo entero era un hervidero. En una Francia con el medio rural en protesta continua desde 1967 ante la descomposición de la estructura social de un campo cada vez más industrializado<sup>20</sup>; con varias ciudades de provincias protagonizando huelgas obreras (Bensançon, Caen, Redon) o protestas masivas (Toulouse, Lyon, Rouen, Estrasburgo estaban fuertemente agitadas) y un París que a mediados de mayo había vivido ya varias «noches de barricadas», el sentimiento generalizado era que *algo estaba pasando*, que aquellos días quedarían por siempre sellados en un relato recobrado de grandes acontecimientos. También en Italia daría comienzo una nueva fase histórica de revueltas y cambios sociales que no se cerraría hasta 1977. Hasta en aquella España que sufría las ataduras del Franquismo se iban a suceder los desafíos. Y como Francia, Italia o España, tantos otros puntos del planeta verían prender sus focos de desobediencia.

### ***La estética geopolítica: nuevos sujetos, viejos problemas urbanos y un espacio global***

En todo el mundo, por lo general, la mayor parte de estas luchas adquirieron la forma de «movimientos sociales» que rebasaban las formas tradicionales de organización en partidos, sindicatos y asociaciones obreras para pedir una liberación de la vida. Los *focos* y modalidades de oposición al sistema capitalista se habían redoblado y acoplado unos con otros. Como comentan Boltanski y Chiapello «la crítica, por su parte, se encontraba en su momento álgido, tal y como lo demostraron los acontecimientos de mayo de 1968, que pusieron en conexión de forma simultánea a una crítica social de corte marxista clásico con reivindicaciones de tipo muy diferente que realizaban un llamamiento a la creatividad, al placer, al poder de la imaginación, a una liberación que afectase a todas las dimensiones de la existencia, a la destrucción de la sociedad de

---

<sup>19</sup> Louis ALTHUSSER, *Para una crítica de la práctica teórica. Respuesta a John Lewis* (Buenos Aires: Siglo XXI, 1974), 13-14.

<sup>20</sup> El malestar del campo francés puede apreciarse en el documental *Écoute Joseph nous sommes tous solidaires* del año 1968 de Jean Lefaux, una de las pocas películas de colectivos franceses que se alejan del espacio urbano. El campo en lucha fue también del interés del cine español más comprometido durante la primera mitad de los años setenta en cintas como *El campo para el hombre* de Helena Lumbreras (1973), *Réquiem Andaluz* (1978), de Miguel Alcobendas, *Tierras de Málaga* (1976), de la Cooperativa de Cine de Málaga o *Campo Andaluz* (1981), de la propia Helena Lumbreras. Véase Alberto BERZOSA CAMACHO, «Aproximación a un cine proletario español durante el tardofranquismo y la transición», *Historia, Trabajo y Sociedad*, n.º 7 (2016): 11-34. Puede ser útil también ver el documental *Rodar en andaluz* de Eduardo Trías lanzado en 2016.

consumo, etc.»<sup>21</sup>. De igual forma, entre las distintas insurrecciones y las diversas geografías se urdió un trabado tejido de alianzas que rehízo el antiguo internacionalismo de principios de siglo con el objeto de afrontar los desafíos de un nuevo tablero geopolítico. Estas alianzas que se movían bajo el marchamo de la solidaridad, representaban mecanismos de politización de categorías hasta entonces consideradas irrelevantes para la emancipación social. La tan demandada solidaridad —es para el Badiou que vivió el *événement* una auténtica «necesidad biológica»— era producto de una acumulación intensa de diferentes presiones y sus debidas resistencias: estos movimientos eran anti-imperialistas (rechazo de los bloques), anti-industriales (rechazo al trabajo, la fábrica, la producción), anti-autoritarios (rechazo de las estructuras cerradas) y anti-coloniales (rechazo del racismo y de las tradiciones colonialistas occidentales). No se trataba, con ello, del tradicional internacionalismo obrerista (vale decir, «proletarios de todos los países, uníos») sino de una suerte de estética geopolítica o interconexión entre luchas variadas, cada una en su espacio de operaciones, algunas de tipo local o nacional y otras de tipo transversal (el color, el explotado, el inmigrante, la mujer).

Desde el punto de vista de la imaginación espacial los acontecimientos del sesenta y ocho —en ese sentido mundial que estamos tratando de delinear— comportaron un cambio importante: la antigua separación esencial entre el centro/norte (entendiendo por ello los países ricos) como lugar pacífico y controlado y la periferia/sur (o las naciones en desarrollo) en tanto que zonas de la violencia, quedó evidenciada como una distribución quimérica, una geografía imaginaria sin verdadero fundamento. Las particiones fuera/dentro, interior/exterior, centro/periferia producidas por la Guerra Fría y esa otra batalla civil continua en cada territorio, no son en esencia de índole geográfica. Las sucesivas oleadas de inmigración y las repatriaciones postcoloniales en los países ricos pusieron patas arriba muchas de estas jerarquías.

Al ahondar en esta problemática, hemos de anotar un hecho no siempre evidente: si queremos comprender el alcance del 68 y su largo recorrido, debemos tener presente que el

---

<sup>21</sup> LUC BOLTANSKI y ÈVE CHIAPELLO, *El nuevo espíritu del capitalismo* (Madrid: Akal, 2002), 17. Como se sabe, la hipótesis de estos dos investigadores, webberiana en su punto de partida, es que la lógica capitalista se actualizó y adaptó a partir del 68 y durante toda la escabechina neoliberal gracias a las críticas de los jóvenes sublevados, incorporándolas luego de su neutralización a su motor imparable. De tal (mala) suerte que aquellas reivindicaciones insignia de Mayo —libertad, flexibilidad, antiautoritarismo, autonomía, movilidad, juego, goce— son ahora palabras fetiche del nuevo y precario empresario de sí mismo en el que la clase trabajadora está siendo reconvertida. El problema de esta teoría es que parece describir un mundo donde no existen las grietas, las excepciones o la resistencia. En todo caso quien mejor se ha hecho eco de la magna obra de Boltanski y Chiapello en el campo del arte es, creemos, Pascal GIELEN en *El murmullo de la multitud artística. Arte global, política y posfordismo* (Madrid: Brumaria, 2014).

seísmo en las calles de medio mundo, además de ser una refutación enérgica del mapamundi dibujado por el colonialismo, fue de igual manera, el mayor mensaje de desaprobación de la ciudad y el urbanismo nacidos del desarrollismo que diere la segunda mitad del siglo XX. Esos «Nuevos Sujetos de la Historia» ya no se aferraban únicamente a un ideal de clase sino que generarían nuevas formas de identidad política que en muchos casos se articulan en torno a un sentimiento de grupo asociado a un espacio en la ciudad. En otros casos, además de la identidad vinculada a un espacio, las luchas se produjeron contra la privatización y el expolio de la ciudad entera y por el derecho a vivirla de otro modo. A pesar de ello y tal como ocurrió con otras demandas, los grandes partidos y el movimiento comunista nunca comprendieron bien que la terrible dialéctica espacio-temporal a la que el capitalismo condenaba la ciudad y a sus habitantes, no era, en absoluto, un asunto intrascendente. Quizá si no hubiera sido así, se dolía Harvey, hubieren hecho mejor su trabajo. «Los movimientos sociales de 1968 —subraya el inglés—, desde París y Bangkok hasta Ciudad de México y Chicago, pretendían parecidamente definir un modo de vida urbana diferente al que les estaba imponiendo los promotores capitalistas y el estado»<sup>22</sup>. El rechazo del capitalismo en estos tiempos belicosos no tardaría en traducirse en un repudio de la «ciudad burguesa», de la misma manera que la tan imperiosa solidaridad entre estratos sociales, trabajadores, pueblos y sexos tuvo, asimismo, su correlato en la puesta en práctica de una *solidaridad urbana*. Las ciudades estaban en disputa. El grito contra la injusticia urbana que permaneció aletargado, como un desafío subyacente pero difuso, sería escuchado en toda su potencia.

Hemos visto cómo en poco tiempo el globo entero se había llenado de vastas periferias, cinturones industriales y polígonos-dormitorio. Eran reservorios de mano de obra barata en los que se practicó la peor versión de la arquitectura racionalista y un tipo de política del exilio que segregaba a los obreros y sus ejércitos de reserva a las afueras de las ciudades y las condenaba a llevar una vida enajenada y de llena de privaciones. Francia era un ejemplo paradigmático. El crecimiento urbano desmesurado, la planificación expeditiva de las redes de comunicación y la ordenación del territorio promovida en esos Treinta Gloriosos, solo habían servido a los intereses de la producción empresarial y a sus representantes en el poder político. A la altura de 1968 eran palpables las chocantes desigualdades entre sectores de una misma ciudad, la mala calidad del hábitat de los barrios de trabajadores y la existencia de auténticas bolsas de miseria bordeando el perímetro de las ciudades grandes y medianas. En París las *banlieues* seguían careciendo de servicios urbanos y sanitarios básicos pero estaban empezando a organizarse. Era más que notorio ya que la

---

<sup>22</sup> David HARVEY, *Ciudades rebeldes. Del derecho de la ciudad a la revolución urbana* (Madrid: Akal, 2013), 45.

configuración física y la organización de la vida en estos suburbios no era sino una adaptación a las necesidades de reproducción de la fuerza de trabajo del capital<sup>23</sup>. Paralelamente a la convulsión en los barrios, los mismos arquitectos, geógrafos y sociólogos fueron los primeros en entender que la situación era insostenible. Por aquel entonces el lúcido Lefebvre no ocultaba ya el tono cáustico de quien está cansado de jugar a ser Casandra:

Hay numerosos marxistas en la actualidad que piensan que las cuestiones planteadas por el espacio (los problemas urbanos, la gestión del territorio) oscurecen los auténticos problemas políticos. Posiblemente la vinculación de la obra de Marx al estudio del espacio sirva para disipar ciertos malentendidos groseros.<sup>24</sup>

De paso, hay que subrayar que para entonces (hacia 1970) las cuestiones urbanas ya se revelaban con evidencia (deslumbrante para muchos, que en general preferían mirar a otro lado). Los textos oficiales no bastaban para regular ni para ocultar la nueva barbarie. Masiva y “salvaje”, sin otra estrategia que la maximización de los beneficios, sin racionalidad ni originalidad creativa, la urbanización —como se decía— y el conjunto de las construcciones generaban efectos desastrosos, perfectamente observables y constatable, por doquier. Y todo ello, ya entonces bajo, el manto de la “modernidad”.<sup>25</sup>

El *sueño de la función* había producido demasiados *monstruos* y muchos empezaron a sentirse cómplices de esta pesadilla. Las necesidades urbanas que desde la posguerra arrastraban las grandes metrópolis y que habían sido la excusa perfecta para la implantación sin trabas de un tipo de urbanismo de corte funcionalista, no habían sido resueltas y no tenían visos de serlo en el futuro próximo. De hecho, mientras tanto y aún muy lentamente, los centros urbanos de las grandes capitales se iban preparando para un capítulo nuevo de reciclaje y explotación económica que instauraría en ellos actividades más acordes con el giro cultural o postindustrial que había dado el capital en los países ricos. Tal giro acabaría por deportar del corazón de la ciudad a los pocos remanentes de clases populares que allí quedaban y «rehabilitar» por completo sus barrios hasta hacerlos atractivos a otros pobladores más pudientes. A este trasvase (por usar una palabra amable) de población se lo conoce como gentrificación y fue practicado masivamente como forma de «renovación urbana» en los sectores más castigados de los cascos históricos desde mediados de los setenta y acentuadamente en el cambio de década. Era una estrategia de inversión con la que el capital cerró las heridas de la quiebra económica del 73<sup>26</sup>. De esta suerte, durante al menos treinta

---

<sup>23</sup> Véase CASTELLS, *La ciudad y las masas: sociología de los movimientos sociales urbanos*, 119.

<sup>24</sup> LEFEBVRE, *La producción del espacio*, 155.

<sup>25</sup> *Ibidem*, 55.

<sup>26</sup> Aunque el primer ensayo de este modelo posfordista de urbanismo fue la reconversión del *downtown* de Manhattan, el ejemplo más claro en este sentido y en la geografía que ocupa a esta investigación fue, sin duda, la

años, desde mediados de los cincuenta hasta mediados de los ochenta no hubo ciudad medianamente importante que no estuviese sufriendo un proceso drástico de mutación bien de su periferia, bien de su centro o bien de todo su conjunto urbano. Y estos desarrollos corrieron simultáneos a la eclosión de las más variadas manifestaciones, huelgas y posturas antisistémicas. Evidentemente las relaciones entre ambos no podían dejar de ser múltiples.

En los años sesenta queda claro, también para la resistencia política y no solo para la expansión del capital, que todo a la vez es global y local. Por consiguiente todo debe ser pensado a partir de esta oscilación, en su despliegue sobre este plexo continuo que conecta los espacios. Podemos decir que existía, en virtud de ello, en el imaginario de estos movimientos, algo así como una «solidaridad espacial» que en el cine tiene su traducción en el interés por hacer de la pantalla un espacio en el que se van enlazando enclaves separados, ya formen parte de una misma ciudad (centro/suburbio, casa/fábrica) o de distintos continentes (norte/sur). Y lo que es aún más decisivo: esta solidaridad espacial era fruto de la búsqueda de una forma nueva de encarar el devenir político de la vida toda entera, de la aparición de nuevas modalidades de subjetividad polimorfas y periféricas, en tránsito y en proceso de constituirse.

### ***Cosas de casa. Vietnam: de la guerra a «las guerras»***

Sea como fuere, digamos por ahora que en el lapso que va de 1968 a 1975-78 estudiantes, obreros, minorías raciales, mujeres, homosexuales y otras poblaciones subalternas dentro y fuera de los distintos países colonizados, fueron ventilando una a una las vergüenzas de una sociedad que se arrogaba el mérito de ser benefactora de sus ciudadanos —mas habría primero que saber con qué rasero excluyente se determinó qué o quién era un ciudadano—. Mostraron que el augusto progreso económico había sido erigido por todos para unos pocos y que en cualquier caso su reverso lógico era la guerra. Pero la guerra no era solo el

---

remodelación del viejo casco histórico de París tras la demolición del antiguo mercado de Les Halles y la construcción de un complejo entramado de tiendas, galerías de arte y espacios comerciales con el flamante Centro Pompidou como eje de todo el proyecto. Las transformaciones de los cascos históricos han corrido como la pólvora desde los setenta. A Manhattan y al chic Beaubourg parisino de los setenta, le seguirían el Berlín *cool* y centro artístico de la Europa post-muro en los noventa, el centro de un Londres finisecular financiero y prohibitivo más neoliberal que laborista, el «saneado» Raval de principios de siglo listo para el turismo, Malasaña o las recientes pugnas por tomar Lavapiés y ponerlo a la venta en el Madrid actual, hasta cualquier calle del centro de esta ciudad de provincias, Granada, desde la que se escriben estas líneas. La bibliografía sobre los procesos de gentrificación es abrumadora. Además de cualquier estudio de Harvey, nos valemos de varios títulos de gran utilidad, el citado Neil SMITH, *La nueva frontera urbana. Ciudad revanchista y gentrificación* y Daniel SORANDO y Álvaro ARDURA, *First we take Manhattan. Se vende ciudad. La destrucción creativa de las ciudades* (Madrid: Catarata, 2016).

enfrentamiento real y a escala planetaria entre dos potencias que arrastraban consigo a todos sus aliados y vecinos, aun cuando éstos estuviesen en el último rincón del mundo —esa guerra que se retomaría pronto bajo el nombre de «choque de civilizaciones»—. La guerra que estalló en estos años decisivos era ante todo una batalla abierta entre los distintos estratos de la sociedad. Esta es, por ejemplo, la idea que se desprende de un pasaje de los *Cinétracts* en la que se intercalan imágenes de manifestantes gravemente heridos por la policía porra en mano junto a unos cartones que irónicamente invocan: «En medio de la civilización moderna la (Ré)pública y la libertad serán aseguradas y el progreso y la independencia, y la paz habrán triunfado. Hace falta que viva la República y la Francia» [8]. El verdadero rostro de la paz y el consenso social era una faz ensangrentada. La guerra, ahora sí, se iba a luchar, repetimos, *en cada país, en cada organización, en cada ciudad, en cada casa y hasta en cada cama*. «Está claro que el gobierno ya no puede gobernar sin el espectro de la guerra civil» percibía el *Comité de acción de estudiantes-escritores*<sup>27</sup>. Y es que la Guerra Fría y los distintos planes de desarrollo habían supuesto, el despliegue de un haz de guerras civiles (de clase, edad, raza y sexo) anudadas en una guerra general contra los pobres. Así lo han demostrado al menos, Maurizio Lazzarato y Éric Alliez. Los años sesenta vieron explotar, en términos de estos pensadores, un *crack-up*, un ataque a todos los elementos y jerarquías, grandes o pequeñas, que dirigían los estados y las sociedades:

No solo tenemos la historia del capital a través de la guerra, sino igualmente esta otra historia a través del 68 que hace posible el pasaje teórico de «la» guerra a «las» guerras. [...] Las guerras de subjetividad no son un «suplemento» del capital en su cara «subjetiva», sino que constituyen la especificidad más «objetiva» de las guerras impulsadas contra las mujeres, los locos, los pobres, los criminales, los jornaleros, los obreros, etcétera.<sup>28</sup>

Dicho esto, dos son las contienda claves que van a ser

---

<sup>27</sup> Tomado de BLANCHOT, *Escritos políticos. Guerra de Argelia, Mayo del 68*, 123. En dicho comité participaron personajes como Marguerite Duras, Michel Leiris o el citado Blanchot.

<sup>28</sup> LAZZARATO y ALLIEZ, *Guerres et capital*, 25-26 y 58. El nervio del argumento de estos investigadores —que se sirven, entre otras, de las aportaciones de Deleuze, Foucault, Schmitt o Federici— es que la acumulación primitiva analizada por Marx en el capítulo 24 de *El Capital*, no se detiene en ningún momento sino que constituye un *continuum* de expropiación, es en definitiva, el funcionamiento normal del sistema. La guerra de conquista y el crédito público que fluye a posteriori y que será invertido en la producción, es constante: «Nuestra primera tesis es que la guerra, la moneda y el estado son fuerzas constitutivas o constituyentes, es decir, ontológicas al capitalismo» (17). No se trataría para ellos de que el sistema capitalista completase una primera fase de acumulación para luego, tender al igualitarismo (todos libres e iguales ante el mercado laboral). La acumulación primitiva es la creación continua del capitalismo. Ello implica que el modelo de guerra que se libra en tiempos de acumulación/expropiación, esto es la guerra entre un colonizador/esclavo, hombre/mujer, etc. se perpetuará siempre. El hombre trabajador tiene así su pequeña colonia en su familia. Con esto se refieren Lazzarato y Alliez a una microfísica de la guerra.

il faut  
que vive la  
République



et la  
paix



et la  
liberté



et le  
progrès



[8]

consideradas las «nuevas guerras de España» (también en tanto que guerra *civil*) que harán despertar al conjunto de la izquierda mundial: Vietnam y la Guerra de los Seis Días (1967), esto es, el conflicto Israel-Palestina. Asia y Oriente. Generarían un desplazamiento hacia lo periférico si bien antes presente ahora ya incuestionable. Claro que, creemos que esta crítica al eje norte/sur y esta fascinación por los márgenes (por los *pueblos de sur*), que en buena medida nos habla en realidad de una intensificación en la explotación del *norte* (o del colapso de las diferencias entre unos y otros), fue efectivamente alimentándose a lo largo de la década pero solo acabaría de eclosionar a partir de 1967-1968 con Vietnam –en mayor medida que Palestina– como núcleo simbólico y catalizador de ese rico conjunto de antagonismos<sup>29</sup>. La guerra de Vietnam, televisada, larga, en extremo violenta, fue el más visible de los conflictos del periodo. Esta guerra, con sus monstruosidades invadiendo el comedor de casa, en cierta medida había pulverizado los cordones sanitarios que dividen el dentro y el fuera, lo macro y lo micropolítico. Recordemos una escena de *Pastoral americana*, la célebre novela de Philip Roth en la que el exitoso, razonable y laborioso protagonista –un padre de familia de clase alta judía de Nueva York– que simboliza el heroísmo de la vida americana, reflexiona sobre los motivos que han conducido a su hija a convertirse en una peligrosa terrorista que pone bombas en su elegante vecindario:

En su hogar de la calle Arcady Hill estaba el cadáver boca arriba, quemado y ennegrecido. Ésa había sido la causa. El monje se había instalado en su casa, el monje budista que se consumía sentado serenamente, como si estuviera al mismo tiempo consciente del todo y anestesiado. El programa televisivo que transmitía la inmolación debía de haber sido la causa. Si hubieran sintonizado otra cadena, si lo hubieran apagado, si se hubiese averiado, si ellos hubieran pasado la velada conversando en familia, Merry no habría visto lo que no debería haber visto ni habría hecho lo que no debería haber hecho. ¿Qué otra explicación había?<sup>30</sup>

Será precisamente esta irrupción del horror en el espacio doméstico y familiar un recurso frecuente en el cine y el trabajo televisivo de Godard en los años setenta. Vietnam adquirió pronto el valor de mito renovador de las formas de compromiso político para artistas e intelectuales y constituye el mejor ejemplo del nuevo internacionalismo que estamos tratando de describir. Contra la masacre de Vietnam ya no valía ir allí a luchar al estilo de las Brigadas Internacionales en el 36 español. Ahora había que estar en casa, enfrentarse a la bestia desde dentro. Si Noam Chomsky escribía en 1967 su conocido manifiesto *The Responsibility of Intellectuals* (*La responsabilidad de los intelectuales*<sup>31</sup>), un año después, Godard

<sup>29</sup> Pierre ROUSSET, «Internacionalismo y revolución vietnamita», en *1968. El mundo pudo cambiar de base* (Madrid: Catarata, 2008), 144-157.

<sup>30</sup> Philip ROTH, *Pastoral americana* (Barcelona: De Bolsillo, 2015), 139-140.

<sup>31</sup> Véase Noam CHOMSKY, *La responsabilidad de los intelectuales* (Buenos Aires: Galerna, 1969).

por su parte, en un fragmento de *Sympathy For The Devil* reflexionaba: «¿América en Vietnam exactamente lo que quiere es una carnicería, una guerra transmitida para la televisión en colores?» E inmediatamente: «Hay solo una manera de ser un intelectual revolucionario que consiste en dejar de ser un intelectual».

Entre enero y febrero de 1968 el gobierno de Vietnam del Norte lleva a cabo una operación militar conocida como la ofensiva del Têt que marca el comienzo de la derrota de las tropas norteamericanas en el país asiático. La caída de Lyndon Johnson será entonces irremediable. A la altura de 1968 el presidente que quería hacer de los U.S.A una nación de *middle classes*, era consciente de que no le quedaba otra que renunciar a su sueño de un amplio programa de ayudas sociales («La Gran Sociedad», lo llamaba), viéndose forzado a destinar partidas económicas desmedidas a costear la carnicería del Pacífico<sup>32</sup>. Los recortes sociales empeoraron la precaria situación de los sectores más marginados, particularmente la de los negros que ahora tendrían que elegir entre ir a morir a Vietnam, hacer lo propio en sus depauperados guetos o iniciar una lucha por sus derechos como comunidad injustamente expulsada del enriquecimiento de los años boyantes. La irritación social y la rabia de los negros se propagaron por todo el país, jaleados por el mayor episodio de internacionalismo racial (panafricanista y anticolonialista) que conoció Estados Unidos en su historia. Fue recogida por las cámaras de Klein, Varda o Godard en películas como *Eldridge Cleaver* (1970) [13], *Black Panther* (1969) o *ONE P.M. (One Parallel Movie)* de 1971 o la citada *Sympathy For The Devil* de 1968. [9] [10]. Un instante de *Loin du Vietnam (Lejos de Vietnam, 1967)*, un film colectivo en el que a petición de Marker participaron Godard, Vardà, Klein, Lelouch, Ivens y Resnais, un manifestante negro razona: «¿Un ricachón va a Vietnam? ¿Bromeas? Eres tú, hombre pobre el que va. [...] América es violenta. Muy violenta» [11] [12]. Este film funcionó como una película bisagra, entre el final de la *Nouvelle Vague* y el cine militante (tanto francés como internacional), entre otras razones porque en sus distintos episodios se pone en práctica un montaje en paralelo con el objeto de establecer una alternancia, un juego continuo de contrastes y comparaciones entre lugares que introducen una nueva dimensión discursiva<sup>33</sup>. De uno de sus episodios decía Susan Sontag:



<sup>32</sup> Phil Hearse, «La ofensiva del Têt, batalla decisiva en la guerra de Vietnam», en *1968. El mundo pudo cambiar de base* (Madrid: Catarata, 2008), 161-72. Vid., asimismo el ya clásico de Michael Herr, *Despachos de guerra* (Barcelona: Anagrama, 2001). Herr trabajaría posteriormente como guionista de *Apocalypse now* (Francis Ford Coppola, 1979) y *Full Metal Jacket* (Stanley Kubrick, 1987).

<sup>33</sup> Laurent VÉRAY, «Loin du Vietnam (1967): Una concepción creativa y colectiva del cine político», en *Con y contra el cine. En torno a Mayo del 68* (Sevilla: Universidad Internacional de Andalucía, 2008), 63. Como decimos, esta obra sentó testimonio. Pensemos en ejemplos tan señalados como *La hora de los hornos: Notas y testimonios sobre el neocolonialismo, la violencia y la liberación* (1968) de Solanas y Getino o las dos partes de *La*

[9] [10] [11] [12] [13]



[14] Dos primeras imágenes. [15] Dos últimas imágenes.

En su brillante episodio de la película *Lejos del Vietnam*, Godard comenta (mientras oímos su voz, lo vemos sentado detrás de una cámara inactiva) que sería bueno que cada uno de nosotros edificara un Vietnam dentro de sí, sobre todo si no pudiera ir literalmente allí (Godard había querido filmar su episodio en Vietnam del Norte, pero le negaron el visado). El mensaje de Godard —una variante de la máxima del Che, según la cual, para destruir la hegemonía estadounidense, los revolucionarios tienen el deber de crear «dos, tres, muchos Vietnams»— me había parecido sumamente correcto. Lo que yo había estado creando y soportando durante los últimos años había sido un Vietnam dentro de mi cabeza, bajo mi piel, en la boca de mi estómago.<sup>34</sup>

En la boca, en la piel, en el estómago, pero también en las calles, las casas, las fábricas y los suburbios, Vietnam estaba en todas partes. Y la cinta termina con la siguiente reflexión: «Esta guerra está ahí, a nuestro alrededor, en nuestro interior» [14]. No puede sorprendernos entonces que fuese *Loin de Vietnam* la película elegida por Marker para ser proyectada en la Rhodiacéta, una de las primeras fábricas apropiadas de Francia ante su natural público obrero [15]. Siendo así, tampoco asombra a nadie que los trabajadores en huelga en la histórica Fiat de Turín gritasen «Vietnam está en nuestras fábricas» en mitad de una nave con las máquinas paradas. El mismo grito lo encontramos en Besançon, ciudad industrial que será testigo de uno de los capítulos más importantes del cine obrerista. Sus operadores se sentían herederos de la Resistencia y exhortaban: «Combatid en el maquis de las fábricas de Francia»<sup>35</sup>. «Detrás de la empresa explícita de denunciar una guerra— comentaba el propio Marker—, se podría descifrar fácilmente la búsqueda de una nueva forma de trabajar juntos, de estar juntos»<sup>36</sup>.

### *Ni el olvido ni la prórroga. La Historia: otras voces y otros tiempos. El tercermundismo y la memoria revivida*

Se hace evidente que el tercermundismo que fue gestándose en estos años se alimentó de los elementos primitivistas y nostálgicos presentes en la propia cultura occidental. Desde la subalternidad en Pasolini, la antropología de Levi-Strauss, el exotismo orientalizante de Barthes o el culto al maoísmo de Godard y un largo etcétera, en los años sesenta se reanudó el discurso primitivista —y con ello también se produjo cierta vuelta al Sartre fanonista de la pura negación, al momento de la redención violenta del esclavo contra el amo, al hombre que dice no, y es consciente de su no, etcétera—. Eso sí, el primitivismo mudó sus presupuestos regenerándolos al paso

*batalla de Chile* (1975) de Patricio Guzmán o los *Informes generales* de Portabella que tanto deben al trabajo de Marker o en todo caso a este espíritu ensayístico del que él fue su mejor portavoz.

<sup>34</sup> SONTAG, *Estilos radicales*, 252.

<sup>35</sup> Véase ROSS, *Mayo del 68 y sus vidas posteriores*, 177.

<sup>36</sup> CHRIS MARKER, «Sixties», *October* 50, n.º 3 (2008): 26-32.

de la liberación de las naciones oprimidas y del avance del socialismo en algunas regiones de Asia. En términos generales, este filón primitivista abrió nuevas vías de comunitarismo e hizo aún más fuerte el deseo por experimentar arcadias precapitalistas en las que la vida no estuviese cosificada. En Europa y Estados Unidos el tercermundismo ofrecía nuevas categorías sociales y formas de identidad, modos inéditos de entender la composición de clase y alentaba a las poblaciones marginales a tomar y hacer pública *su propia voz*. Y ya veremos cómo la toma de la palabra (la *prise de parole* siguiendo el título del conocido ensayo de De Certeau<sup>37</sup>) se convertirá en un mecanismo de apropiación del espacio que tendrá consecuencias cruciales en el cine político, en ese arte hecho de imágenes y sonidos. No obstante, antes de continuar tendríamos primero que dar un pequeño rodeo para lanzar unos apuntes que retomaremos después. A mediados de los setenta y durante todos los ochenta, en pleno giro lingüístico y en el momento álgido de la teoría poscolonial y de un determinado feminismo de la diferencia, esta apreciación del cariz político de la voz y la *toma de la palabra* como acto de emancipación adquirió tanta relevancia que en buena medida eclipsó otras maneras de encarar la opresión o de aprovechar el potencial del Tercer Mundo, maneras que *sí* estaban presentes en los esfuerzos y prácticas de resistencia entre 1968 y 1975. Dicho con presteza: el giro lingüístico —especialmente en su versión foucaultiana— con frecuencia olvidó la explotación económica y localizó en el lenguaje el origen de todas las relaciones de poder y en éstas la esencia de todos los males —aunque el verdadero origen de cualquiera de los dos no apareciera por ningún lado—. Con ello situó la conquista del discurso en el corazón de la agenda política de cualquier movimiento contra la dominación o la autoridad<sup>38</sup>. El problema es que creemos que aun cuando el gesto

---

<sup>37</sup> Michel DE CERTEAU, *La prise de parole et autres écrits politiques* (París: Seuil, 1994).

<sup>38</sup> De ahí que no sea nada extraño que fuese en esos años ochenta cuando se produjo otro giro insólito en el imaginario colectivo: la opresión de América Latina no sería ahora, o no sería tanto, fruto de la injerencia de grandes estructuras económicas y militares al servicio de las clases ricas de terceros países (especialmente de Estados Unidos) como tenía en mente todo el mundo en los sesenta, sino que el villano de la película, por decirlo rápidamente, pasó a ser, de repente, el conquistador español que había empleado siglos y siglos en imponer su lengua y su cultura a los pueblos nativos. «La razón es obvia— comenta Rodríguez— y la señalaron Rorty y los pragmatistas: si las cosas solo existen si son construidas lingüísticamente, en Estados Unidos jamás ha existido una construcción lingüística de explotación sobre América Latina». Juan Carlos RODRÍGUEZ, *Tras la muerte del aura (En contra y a favor de la Ilustración)* (Granada: EUG, 2011), 43. Y no es que en ningún caso neguemos que el proceso de colonización llamado «Conquista de América» por parte de los también llamados «españoles», no implicase el sometimiento ideológico y la explotación de recursos y poblaciones americanas (una acumulación originaria, decimos con Federici y nos remitimos a sus estudios sobre la figura del Calibán). Simplemente consideramos que hasta las lecturas de la Historia son también históricas, nada más. Esta nota pretende solamente puntualizar que el tercermundismo en los sesenta era extremadamente beligerante y no puede entenderse *solo* desde el punto de vista de la protesta contra la dominación

contestatario pasa por el lenguaje, no se limita a él. Por diversas razones, esta visión de la *voz propia* o la *toma de palabra* solapó la que se manejaba a finales de los sesenta (al menos, en las prácticas artísticas), mucho más cercana a aquello que después Rancière denominaría la política como nuevo reparto de lo sensible. En él intervienen otros elementos como el cuerpo, la temporalidad, los afectos y en última instancia el reparto nuevo de los medios de producción (también, de la palabra)<sup>39</sup>. Veremos cómo, contra la lingüística, Godard perfilará una apropiación de la palabra de corte fenomenológico y alejada de lo lingüístico.

Y es ahí donde entraban en escena el mito primitivista de los países del Tercer Mundo liberados y aquellos que habían alcanzado la revolución, como ejemplos a seguir: no solo porque ellos habían tomado la palabra y se la habían devuelto al amo plantándole cara y demostrándole que podían escribir *su* historia, sino también porque en sus meras formas de existencia ya representaban una alternativa posible a la alienación del consumismo. Una lectura históricamente más profunda del primitivismo debe permitirnos apreciar que, al menos en Europa, ni la aclamada alteridad era solo una necesidad de escuchar el lenguaje oprimido ni en todos sitios, ni para todos el tercermundismo funcionó de la misma manera. El tercermundismo no era, por tanto, solo una variable política, una tercera llave que encajaba y abría el bloqueo de la Guerra Fría, sino que en el espíritu de la contracultura, las imágenes que llegaban de estos *otros* pueblos, de sus rituales y cuerpos, enlazaban con la búsqueda de la liberación del sujeto (de su palabra, etcétera), aunque la cuestión general siguiese siendo precisamente ésta: ¿cómo conjugar ambos eslabones, cómo conectar la revolución de la subjetividad, de la libido si se quiere, con la construcción de un proyecto político racional y de largo alcance? En esta línea, el capítulo abierto por el Tercer Mundo y su adherencia en los episodios de agitación en los países desarrollados, era más bien una invocación a cambiar las cosas en cada rincón, desde *dentro*. Esta será la vía mediante la que Godard quede fascinado por la importancia del Tercer Mundo y por extensión con el número tres como aquello que irrumpe o *acontece* para acabar con una falsa unión de elementos.

Otro apunte más, antes de dejar el tema: en muchos otros casos, la repentina centralidad que adquirieron los países del Tercer Mundo desencadenó una reactivación de la memoria propia—y con ello del clima de batalla, pues la memoria siempre activa la refriega— y permitió una reflexión sobre el propio

---

cultural y lingüística. O lo que es lo mismo, el internacionalismo de los sesenta no coincide exactamente con aquel otro multiculturalismo de los ochenta que pasaría pronto a conocerse como *New Internationalism*.

<sup>39</sup> Y ahora no se trata, asimismo, de que hayamos pegado un salto histórico, es que Rancière fragua su teoría a partir de la herencia de Mayo, del igualitarismo intenso de esos años que fueron su propio *écart*, como diría él, su *coupure épistémologique* como gustaría decir un maestro al que dejaba atrás.

pasado como un rosario de matanzas y despropósitos. Como comenta Kristin Ross:

[En Francia] se oculta un periodo de unos quince a veinte años de cultura política radical cuyo rastro era obvio en el aumento de una pequeña pero notable oposición a la guerra de Argelia y en la adopción por parte de muchos franceses de un análisis norte/sur «tercermundista» de la política mundial a raíz de los enormes éxitos de las revoluciones de los pueblos colonizados. Esta cultura política también se manifiesta en los brotes recurrentes de malestar laboral que se dan en las fábricas francesas a mediados de los sesenta y en la aparición de un marxismo crítico antiestalinista en incontables publicaciones que florecieron entre mediados de los cincuenta y de los setenta. [...] Para mucha gente de la izquierda francesa fue el maoísmo el que proporcionó el relevo para realizar la transición y desplazar hacia el obrero de la metrópolis la atención puesta hasta entonces en el militante campesino anticolonialista.<sup>40</sup>

En el país galo las referencias a Vietnam sirven para efectuar este trasvase simbólico hacia el trabajador de fábrica al tiempo que se conectan con un sinfín de alusiones a distintos episodios revolucionarios en los que el pueblo se hace a sí mismo y retoma las riendas de la Historia —desde las menciones a La Comuna y las revueltas de 1848, hasta el recuerdo del Frente Popular y la Guerra de España—. «La Revolución, nacida en el hexágono en 1789, muerta en España en 1936, viene a reencarnarse en París» gritaban con júbilo algunos situacionistas. «Hemos retomado las cosas allí donde las dejamos en 1936» decían los componentes del Movimiento 22 de marzo<sup>41</sup>. Y no solo los amantes de las algaradas echaban mano del pasado y reconocían su poder para reactivar el presente, también los cineastas y escritores más veteranos que habían vivido los conflictos más desgarradores del siglo, veían en este momento un verdadero punto de no retorno de la Historia, un tiempo de memoria y no solo un instante fugaz. Tendríamos entonces, que volver a Pasolini, Duras, Blanchot o al matrimonio Straub. Estos últimos, fuertemente influenciados por el 68 y afectados por el conflicto de Vietnam, no por casualidad escogerían una colina donde reposan restos de comuneros asesinados para filmar su *Toda revolución es una tirada de dados*—. Este *lieu de mémoire* debía ser activado. Como sentenciaban ellos mismos, si el cine tenía un sentido político era porque «no existen películas sin memoria»<sup>42</sup>.

«La Historia —decía un fotograma de *Un film comme les autres* de Godard, que mostraba una calle llena de coches en llamas— no ha encontrado hasta ahora otro modo de avanzar»



[16]

<sup>40</sup> Kristin Ross, *Mayo del 68 y sus vidas posteriores*, 34-39. Esta y otras hipótesis del libro de Ross han sido contestadas por Daniel BENSARD en «Mayo, sí (caso no archivado)», en *1968. El mundo pudo cambiar de base* (Madrid: Catarata, 2008), 39-57.

<sup>41</sup> BANTIGNY, *1968. De grands soirs en petits matins*, 286-289.

<sup>42</sup> Tomado Sonia ARRIBAS, «¿Quién es Anna Magdalena? Brecht, Straub-Huillet y Mayo del 68», en *Fue solo un comienzo. Pensar el 68 hoy*, ed. Emmanuel CHAMORRO y Anxo GARRIDO (Madrid: Dado Ediciones, 2018), 203.

[16]. Así las cosas, el 68 no sería solo un ejercicio de frenesí y energía rápidos, sino también una invitación a dar saltos al pasado. El tiempo de la protesta no era solo el del instante frágil pero colmado y vivo del acontecimiento, sino también el de la rememoración histórica. O más bien, el entrelazamiento de los dos. En 1968 es sentido por todos que la guerra ha comenzado de nuevo y la Historia se había vuelto a poner en marcha pero ya no como tiempo vacío de lo siempre igual ni tampoco entendida como ese reloj congelado de las burocracias, sino como tiempo revivido. Efectivamente, como comenta Gregory Elliott, «tras la depresión de mediados de la década de 1960, la divina sorpresa de Mayo del 68 le otorgó un nuevo impulso, en tanto que parecía la confirmación de que a pesar de todo en los países capitalistas avanzados la revolución estaba en la agenda»<sup>43</sup>. Así lo anuncia de nuevo Marker en boca de Jorge Semprún en los primeros minutos de *Le fond de l'air est rouge*, el citado ensayo filmico en dos capítulos que a modo de monumental atlas visual elabora un memorial de casi todos los movimientos insurreccionales.

En los sesenta, todo se invirtió. Estábamos saliendo de la Guerra Fría y la Revolución del 1917 pertenecía a los museos. Las mentes más brillantes creían que habíamos, por fin, alcanzado la edad de la razón. Y el único problema que quedaba era averiguar cuándo y cómo la humanidad iba a alcanzar un estándar universal de civilización. Y luego todo se vino abajo en Cuba, en China...Pero, si hubiera que ponerle nombre al lugar donde todo cristalizó, ese sería evidentemente Vietnam. (Jorge Semprún, min. 4). [17]

La Revolución rusa ya no sería carne de museo, palabra que por aquel entonces no significaba otra cosa más que cementerio. Su impulso debía ser reavivado aunque su modelo de sujeto universal estaba ahora fragmentado en una pluralidad de subjetividades y formas locales de acción repartidas por el mundo y de índole y objetivos muy diferentes a los de los grandes actos de la Historia, más concretas y directas: desde los focos de guerrilla en las selvas latinoamericanas a la resistencia «al tigre de papel» en Asia, pasando por los guetos segregados de Estados Unidos ganados por los Black Panthers con el Libro Rojo de Mao en mano o el desencanto provocado por la carrera de los tanques soviéticos en las calles de Praga. Revolvieron el globo y situaron otra vez a las masas anónimas fundidas en un cuerpo vivo y agitado en el lugar que, consideraban, les correspondía como sujetos activos<sup>44</sup>. Las naciones liberadas y posteriormente los jóvenes levantistas en las plazas y las calles en el interior de las economías más prósperas, habían reintroducido la Historia (la violencia de la Historia, para ser más precisos) en un momento en el que se estimaba que el tiempo estaba parado



Y la única búsqueda válida era averiguar cuándo y cómo...



es la Guerra de España de nuestros días.

[17]

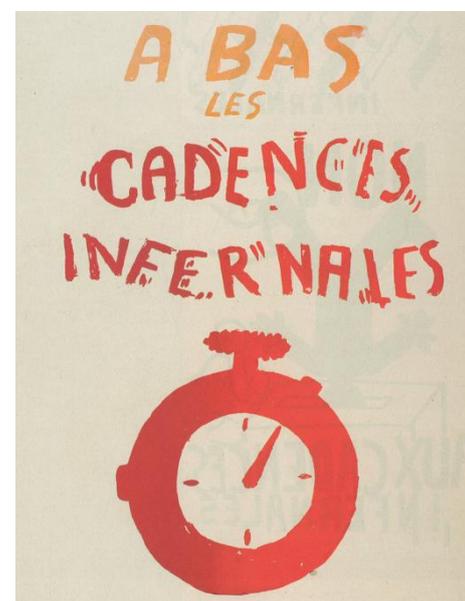
<sup>43</sup> Gregory ELLIOTT, «Imposturas parisinas», *New Lef Review*, n.º 41 (2006): 136.

<sup>44</sup> Marcelo EXPÓSITO, «Ninguna memoria sin imágenes (que tiemblan), ningún futuro sin rabia (en los rostros). Breves itinerarios sugeridos por las figuras de la memoria y el espectador a propósito de Chris Marker e Immemory», en *Chris Marker: retorno a la immemoria del cineasta* (Sevilla: Contraluz, 2000), 33.

porque el hombre había sido absolutamente enclaustrado en una estructura cerrada. Pero ahora, los hechos habían demostrado que *allí y aquí* era posible pensar el cambio y poner de nuevo el tiempo a caminar.

Sin bien, junto a la violencia de la Historia que vuelve a ponerse en movimiento, como si fuese la otra cara de una misma moneda, discurrió por entonces otra crítica al tiempo que ya no invocaba al correr ni al empuje de la Historia, sino que llamaba a la interrupción de la producción, cuyo reverso lógico era el tiempo de la fiesta, del carnaval, el tiempo de la reflexión pausada [18]. *On arrêt tout et on réfléchit* («Lo paramos todo y reflexionamos») era, ciertamente, uno de los lemas que cantaban los insurrectos. Parar la máquina se antojaba una arenga más subversiva inclusive, que aquella otra que emplazaba a la movilización en las calles. Al tomar las fábricas y las calles no solo se podían ahora escuchar en ellas otras palabras sino vivir otro tiempo. La dinámica de mayo del 68, apuntan Faroult y Leblanc «se caracteriza por una gigantesca suspensión de la sociedad por parte de quienes la hacen. El corazón productivo ha dejado de latir, y no solo en las fábricas que están ocupadas. Todos los automatismos, todos los vacíos pasarán la prueba. Detenerlo todo es también cuestionar los movimientos, los gestos y los actos de la vida que no tienen otra finalidad —al menos para quienes los realizan— que su ciega conservación en la repetición. ¡Que la vida ya no sea una prórroga!»<sup>45</sup>. Este otro tiempo de la fiesta y el tiempo de la meditación, dicho sencillamente no era trabajo muerto como el de la fábrica<sup>46</sup>. Es contra esta distribución del tiempo muerto —asegura Rancière— «que los trabajadores fabriles del siglo XX ocuparon sus fábricas para transformar el lugar de la explotación en el espacio de un poder colectivo de los trabajadores»:

Hay un tiempo “normal” que es el de la dominación. Ésta impone sus ritmos, sus escansiones del tiempo, sus plazos. Fija el ritmo de trabajo —y de su ausencia— [...] Separa entre quienes tienen tiempo y quienes no lo tienen; decide qué es lo actual y qué es ya pasado. Se empeña en homogeneizar todos los tiempos en un solo proceso y bajo una misma dominación global. [...] <sup>47</sup>



[18] Carteles de la Escuela de Bellas Artes de París, 1968.

<sup>45</sup> David FAROULT y Gérard LEBLANC, *Mai 68 ou le cinéma en suspens* (París: Syllepse, 1998), 47-48.

<sup>46</sup> Poco después de «Mayo», por ejemplo, Negri en su obra *Marx más allá de Marx* (1978) elaboró una crítica a la temporalidad homogénea de unidades cuantificables y mensurables que impone la modernidad capitalista, o lo que es lo mismo, del tiempo muerto del salario y la negación del placer del tiempo en el consumo.

<sup>47</sup> Jacques RANCIÈRE, *La noche de los proletarios. Archivos del sueño obrero* (Buenos Aires: Tinta Limón, 2010), 9-10. Si los textos de las escritoras feministas de los setenta que comentaremos enseguida nos interesan sobremanera dada la actual crisis de cuidados y reproductiva, los usos y concepciones liberadoras del tiempo son ahora cruciales. Pues, como comenta Rancière en otro lugar, actualmente «las experiencias contemporáneas de trabajo imponen más bien las experiencias de un tiempo lleno de agujeros, un tiempo discontinuo y pleno de recesos; pasajes incesantes del empleo al desempleo, el desarrollo de puestos de trabajo a tiempo parcial y todas las formas de intermitencia...» *Ibidem*, 29.

En estos años, entre los muchos sostenes de la sociedad que entraron en crisis, estaba la propia noción de tiempo cotidiano, y es que suele ocurrir con frecuencia que el tiempo no es sino otra manera de hablar de la vida. Para todos era ya inadmisibles una vida condenada al tiempo diario del mercado que rige los ciclos de trabajo y consumo, y construida en función de una narración, la del progreso, que había vaciado la Historia. La toma del tiempo, por vaga que suene la locución, no era sino una exhortación a rechazar la jornada laboral/(re)productiva, esto es los ritmos y usos del tiempo alienantes impuestos en la cotidianidad capitalista y desplegados sobre una ciudad convertida en máquina. De la misma manera, suponía una negación del relato del ascenso social en el que el pueblo, una vez integrado en las filas de la clase media, ya había llegado al paraíso y tan solo le quedaba repetir la misma historia *ad eternum* (o sea dar vueltas y vueltas y no mirar nunca atrás).

Aplastada por completo cualquier noción trascendente del tiempo, a la altura de 1968 los pensadores y artistas más adelantados empezaron a percatarse de que la tendencia del sistema capitalista era aplicar un tiempo rutinario y sofocante a todos los rincones de la vida humana. Llegaríamos así a eso que Jameson llama «el “caos” del tiempo esquizofrénico compacto, sin espacio alguno para la retirada o para la distancia, la abolición del aburrimiento (a la vez que de cualquier distinción segura entre placer y dolor), el presente perpetuo de lo postmoderno, su cumplimiento caricaturesco de la vieja idea de la vida humana como pura actividad incesante»<sup>48</sup>. Este caos, decía Jameson, sería no ya un tema sino un contenido, un problema para la representación artística o cultural de primer orden en eso que se ha llamado la Posmodernidad.

Hemos visto que ninguno de los artistas y pensadores más avezados abandonaron la cuestión durante los años sesenta. En el 68, con la revolución a la vuelta de la esquina no quedaba otra que plantar cara al interrogante. Las revueltas no fueron solo un *cri de coeur* contra la autoridad sino también una confrontación directa con una problemática candente: ¿qué modos temporales serían contruidos una vez que el mundo «cambiase de base»? En su momento y cargado de frenesí revolucionario, en su *Traité du savoir-vivre à l'usage des jeunes générations* que atesoraban en sus bolsillos todos los estudiantes parisinos en aquel mayo de 1968, Raoul Vaneigem otorgaba a la denuncia de la evacuación del tiempo un apartado privilegiado en la agenda política:

¿Qué será la construcción conjugada de la vida y de la sociedad nueva, qué será la revolución de la vida cotidiana? [...] No hay duda de que el fin de las separaciones comienza por el fin de una separación, la del espacio y del tiempo. [...] El espacio-tiempo unitariamente vivido es el primer foco de *guerrilla*, la

---

<sup>48</sup> JAMESON, *La estética geopolítica*, 66.

chispa de lo cualitativo en la noche que sigue ocultando la revolución de la vida cotidiana.<sup>49</sup>

Había que tomarse la espacio-temporalidad, su producción y reparto muy en serio. «Dar tiempo al tiempo» como diría Alighiero Boetti. El tiempo es político, puede ser opresivo, puede ser violencia. Había entonces, otro foco más de guerrilla. Resistir era también apropiarse del tiempo, como de la palabra, quitárselo a quienes lo poseían, impugnar la actividad esquizofrénica del capital y su Historia sin memoria. El cine, ya lo decía Resnais, era ante todo un arte del tiempo. Las nuevas olas plantearon una variedad muy compleja de relacionarse con el tiempo y la Historia. Recapitulemos rápidamente algunos de los ejemplos explorados en esta investigación: el tiempo histórico y alegórico pasoliniano en el que conviven el pasado y el presente, el tiempo de la modernidad con sus instantes de vida en Godard, el tiempo abstracto de Antonioni, el tiempo cerebral de Resnais que da tantos saltos como sean necesarios, el plano-secuencia interminable y corporal de Warhol, el tiempo-memoria personal que viaja entre el pasado y el presente y confeccionado como un diario de Mekas, etcétera<sup>50</sup>. En el 68 apreciamos otra transformación de la estructura temporal de las películas para dar acogida a estas esas distorsiones. Tendremos así, por un lado, el instante agitado del suceso —el ahora del acontecimiento que pone el tiempo a moverse de nuevo— pero también la llamada a la interrupción, a la detención de la máquina del progreso y el funcionamiento «normal» de las cosas. Las películas de Mayo, comenta Comolli, respondieron a esta exigencia en su propia estructura y desplegaron una doble apertura del tiempo: «la aceleración — imágenes y sonidos salvados de un presente vibrante— tanto como la lentitud: nos tomamos el tiempo para escuchar, el tiempo para esperar a que el discurso entrara y saliera entre los cuerpos enfrentados»<sup>51</sup>.

### ***Femmes unison nous!***

La máxima en los sesenta, insistimos, es «solidaridad» y detenerse a pensar, «analizar mejor» y esta idea, soñadora o no, indica que hay un tronco común de luchas, o lo que es lo mismo, apunta a que el sistema estaba en absoluto trance y le saltaban las costuras por todos sitios. Mayo fue ese rey Midas —y le pedimos la expresión prestada a Virno— que todo lo toca y lo deshace<sup>52</sup>. «Las mujeres —recuerda Laurent Joffrin— ya no quieren volver a la casa, los homosexuales ya no se quieren

---

<sup>49</sup> VANEIGEM, *Tratado del saber vivir para uso de las jóvenes generaciones*, 262 y 271. [La cursiva es nuestra.]

<sup>50</sup> Acúdase a modo de guía a Peter WOLLEN, «La velocidad y el cine», *New Left Review*, n.º 16 (2002): 81-89.

<sup>51</sup> COMOLLI, *Corps et cadre. Cinéma, éthique, politique*, 446.

<sup>52</sup> Paolo VIRNO, «Mayo del '68: la politización integral», *Diagonal*, n.º 82 (2008).

esconder, los obreros ya no se sienten obligados a descubrirse la cabeza cuando pasa el patrón»<sup>53</sup>.

Detengámonos un instante en este fenómeno del nuevo feminismo. Por supuesto que ni el mayo francés ni el resto de actuaciones, corrientes y organizaciones se libraron del machismo. Y no nos sorprende. En la mayoría de los casos esa exigencia de solidaridad no fue engarzada, dejando de lado las peticiones de las mujeres, los homosexuales y otros colectivos. Ese fue uno de sus más dolorosos fracasos. «*We did the housework of the movement*» confesaba recientemente con amargura Angela Davis<sup>54</sup>. Aunque a las mujeres no se les permitiese participar en los acontecimientos en igualdad de condiciones no podemos negar que puede y debe hacerse una lectura de género de esta larga onda de protestas que arroje algo de luz sobre la relación del 68 con las mujeres y sus luchas y sobre el cine alternativo con ellas pues en efecto, tanto para unas como para otros, las cosas ya no serían iguales nunca más. Tomemos las palabras de Cinzia Arruzza a modo de guía:

El nuevo feminismo se afirmó y se difundió por todo el planeta en esa intersección entre los movimientos estudiantiles y juveniles, el nuevo movimiento obrero, las luchas de liberación nacional, los movimientos antisegregacionistas, el Black Power, etc., que fueron el 68 y los años sesenta y setenta. [...] La contestación juvenil había puesto en cuestión el modelo social existente, criticando no solamente las relaciones de producción, sino también las relaciones sociales, los clichés y los estereotipos impuestos, el conformismo y la cultura del bienestar, el autoritarismo y las relaciones de poder difundidas. En esta radical puesta en cuestión de lo existente, en la alusión a, y en la tentativa de, poner en práctica relaciones distintas, las nuevas feministas encontraron los instrumentos de crítica con los que volverse contra la dominación masculina en la cultura, la sociedad, la producción, la política y la familia. [...] [Las mujeres] ya no se contentarían con declarar la plena participación de las mujeres en la vida política y social. [...] Se inició por eso una crítica y una deconstrucción sistemática de las formas de la política y de la vida social, así como de la cultura, con el fin de mostrar su carácter patriarcal.<sup>55</sup>

El impulso que tomaron las luchas de las mujeres y su elaboración teórica no habría sido posible sin el contexto de agitación creado por el 68 y los movimientos que lo sucedieron, pero es precisamente a partir de la experiencia del 68 cuando se produce una escisión entre los estudiantes, los obreros y los colectivos de feministas. Mayo puede entenderse así como un verdadero *impasse*, pues supuso una divergencia tanto en lo que

---

<sup>53</sup> Laurent JOFFRIN, *Mai 68. Une histoire du mouvement* (París: Éditions Seuil, 2008), 16.

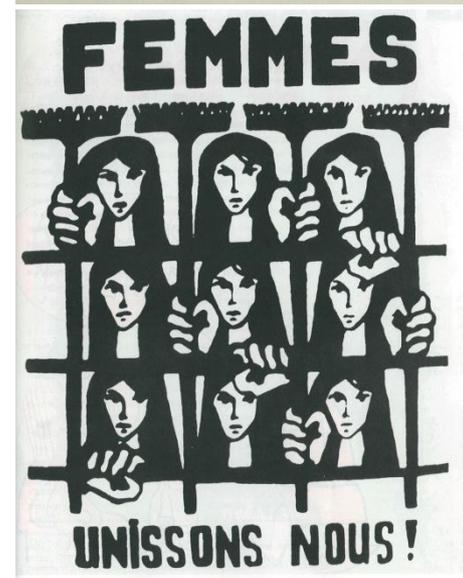
<sup>54</sup> Angela DAVIS et al., «Global 68 // Solidarités, alliances et histoire globale», en *Global 68 // Solidarités, alliances et histoire globale* (París, mayo de 2018), <http://www.fmsh.fr/fr/college-etudesmondiales/29161>. Especialmente importante en este ciclo de conferencias fue la impartida por Federici bajo el título *Change your life, Change the World: a Feminist Perspective on 1968*.

<sup>55</sup> Cinzia ARRUZZA, *Las sin parte. Matrimonios y divorcios entre feminismo y marxismo* (Madrid: Editorial Sylone, 2015), 61.

a las formas de representación se refiere como en las cuestiones que apremiaba reivindicar. Ciertamente, junto a las demandas en favor de un verdadero acceso de las clases populares al poder, se urdían otras proclamas que pedían una vida liberada, que exigían empezar a pensar la sexualidad, el amor y el placer de otro modo, en una sociedad menos biempensante pero más relajada.

En lo que a este trabajo importa, decimos simplemente que en los años sesenta todo era político, y ello significa que la categoría «mujer» (como la categoría «negro») era ante todo una cuestión política y nos atreveríamos a destacar que se trataba de una cuestión política cuya raíz, entendían, era económica (con lo cual el enemigo no sería otro que el mismo capitalismo contra el que gritaban sus compañeros). El auge de las críticas feministas al sistema desencadenará importantes consecuencias a la hora de concebir y examinar el espacio urbano y social, su reparto y su producción, partiendo en la mayoría de los casos de un juicio feroz a la familia patriarcal —y con ello a la casa como su epicentro— en tanto que institución económica y social clave del sistema [19]. Es el caso de feministas materialistas como Alisa del Re y Maria Rosa Della Costa o Christine Delphy y su idea de «modo de producción doméstico»<sup>56</sup>. Al fin y al cabo lo que turba a Davis en su sentencia es ese prefijo del comienzo —nos referimos, claro está a *house*—. Las mujeres formaron parte de la guerra de guerras del 68 en muchísimos aspectos antes de constituirse como movimiento compacto que daría pie a hablar de esa Segunda Ola del Feminismo. Las mujeres participaron en las protestas no con el perfil de una lucha separada que habría de pegarse como un *ismo* más a esa lista arriba esbozada, sino manteniendo un impulso de unión, esa unión que era la clave del 68. Las mujeres debían unirse, como recordaba uno de los números de *Les Pétroleuses* de 1975, así como unirse al resto de consignas cantadas contra el estado de cosas [20]. Pusieron sobre la mesa problemas que eran tan universales como los de sus compañeros varones, en especial, extendieron el principio de que *todo es producción*, no solo aquello que sale de las manos callosas de un operador de industria. Por tanto hay que estar atentos al hecho de que *todo lugar podía acabar siendo una fábrica*, desde el hogar al útero materno. Recordemos con Federici que el impulso que tomaron las pensadoras feministas de los movimientos anticolonialistas y de estudiantes las llevó a

...ampliar el análisis marxista sobre el trabajo no asalariado más allá de los confines de las fábricas y, así, contemplar el hogar y el trabajo doméstico como los cimientos del sistema fabril más que como su «otro». [...] Desde nuestra perspectiva, a primera vista, resultó obvio que el circuito de la producción capitalista, y de la «fábrica social» que esta producía,



[19] Cartel de *Femmes en lutte*, 1972.  
[20]

<sup>56</sup> Para seguir esta problemática acúdase al relato imprescindible de Arruza *Las sin parte* o a Josette TRAT, «Feminismo», en 1968. *El mundo pudo cambiar de base* (Madrid: Catarata, 2008), 122-143. BANTIGNY, 1968. *De grands soirs en petits matins*, 259-278. O Nancy FRASER, *Fortunas del feminismo* (Madrid: Traficantes de Sueños, 2015), *passim*.

empezaba y se asentaba primordialmente en la cocina, el dormitorio, el hogar —en tanto que estos son los centros de producción de la fuerza de trabajo— y que a partir de allí se trasladaba a la fábrica pasando antes por la escuela, la oficina o el laboratorio. En resumen, no acogimos pasivamente las lecciones de los movimientos que he señalado anteriormente sino que los pusimos patas arriba, exponiendo sus límites, utilizando sus piedras angulares teóricas para construir un nuevo tipo de subjetividad política y de estrategia.<sup>57</sup>



[21] *Six fois deux / Sur et sous la communication*, Jean-Luc Godard y Anne-Marie Miéville, 1976

Más adelante tendremos la oportunidad de apreciar cómo tal concepción feminista de la producción del espacio y la explosión de críticas que se elaboraran al trabajo y la cotidianidad de las mujeres, fue de extrema importancia en el segundo capítulo de cine de investigación social que Godard emprendería a partir de 1967, llegando en ocasiones casi a ilustrar con imágenes textos de estas autoras [21]. Añadamos que junto a esta amplitud de espacios, estas teóricas (Millet, Firestone, Greer, Federici o las citadas Delphy o Della Costa), también ayudaron a consolidar y extender otro principio de extrema importancia, a saber que *todo es político* —o lo que es lo mismo, todo está históricamente construido y determinado. Y, por consiguiente que *lo personal también es político*<sup>58</sup>. Las cuestiones privadas, psicológicas o sexuales no debían abordarse como hechos íntimos, naturales e inalterables, pues habían sido creadas por (y afectaban a) una comunidad. La noción misma de *naturaleza* o de *normalidad* iba a caer por su propio peso y, de hecho, hasta los fenómenos más aparentemente naturales como el amor, el nacimiento o la relación hombre-mujer-hijo serían objeto de pertinentes análisis políticos a fin de ser rehechos en modos más liberadores para la mujer.

Armadas con estos dos axiomas —todos los espacios importan porque todo es político— las activistas feministas estaban preparadas para empezar a quitarle el barniz a la realidad y proclamar un año cero, una nueva era en la que había que combatir las desigualdades desde todos los frentes. El

<sup>57</sup> Silvia FEDERICI, *Revolución en punto cero. Trabajo doméstico, reproducción y luchas feministas* (Madrid: Traficantes de Sueños, 2013), 23-25. Recogemos el impulso de ampliar los espacios de análisis y politización de Federici y otras teóricas feministas, aunque debemos hacer una puntualización al párrafo anterior. Ni la fábrica, ni la cocina, ni el dormitorio o el hogar, ni tan siquiera la fuerza de trabajo existen «previamente» a las relaciones sociales capitalistas sino que son producidas como tales precisamente por esas relaciones sociales.

<sup>58</sup> *Lo personal es político* es una afirmación acuñada por Carol Hanisch, activista feminista estadounidense que lideró la protesta contra el concurso de belleza *Miss América* en 1968. Un año después publicaría un manifiesto tomando tal eslogan. En el año 2000 la cuestión, como tantas otras planeadas en estos años, seguía abierta. Germaine Greer volvía a la platea para advertir: «Lo personal sigue siendo político. La feminista del nuevo milenio no puede dejar de ser consciente de que la opresión se ejerce en y a través de sus relaciones más íntimas, empezando por la más íntima de todas: la relación con el propio cuerpo». Tomado de Alicia H. PULEO, «Lo personal es político: el surgimiento del feminismo radical», en *Teoría feminista: de la ilustración a la globalización. Volumen II. Del feminismo liberal a la posmodernidad* (Madrid: Minerva, 2005), 37.

acontecimiento del 68 contribuyó a revelar los mecanismos de naturalización —y por tanto de justificación— del orden imperante y en los años subsiguientes el movimiento feminista supo recoger ese relevo de forma privilegiada en los futuros *Movimientos de Liberación de la Mujer*<sup>59</sup>. No obstante, los deseos de cambio total despertados en estos años se vieron en buena medida truncados muy poco después con la llegada del neoliberalismo. Una de las razones principales radica en la incapacidad de los movimientos para transformar la matriz de los lazos sociales —como la familia tradicional y la sexualidad dictada por el mercado— a pesar de los esfuerzos de las distintas luchas por rehacerlos en un sentido realmente más liberador. Y ya veremos qué importancia tuvo este estado de ánimo en el cine y qué reflexiones y diagnósticos aportaron los artistas tras la resaca post-sesenta y ocho.

### *¿Qué queda entonces? El cine político*

Utilizar el cine para hablar del recuerdo de la Guerra de España, de Vietnam, del Tercer Mundo, de las fábricas ocupadas, de las mujeres unidas y las casas en revuelta era tanto una manera de volver a conectar este arte con la memoria como un signo de que a partir de ahora la cultura estaba en lucha. Sería necesario desarrollar algo así como una estética de la resistencia y de la contra-información, resistir con las imágenes era la máxima de Godard, es decir, hacer *políticamente* cine<sup>60</sup>. El cine y el arte contemporáneo de estos años pusieron sobre el tapete cuestiones absolutamente centrales en aquella coyuntura —la ciudad, la reproducción de la fuerza de trabajo, la mujer, el problema del consumo, etcétera— y lo hicieron trenzándolo todo para no restar un punto a su complejidad. En mayor medida que ninguna otra expresión artística o cultural, el cine se sentirá llamado a dar cuenta y participar en este movimiento. Se sentirá obligado a subrayar las paradojas del sistema y denunciar sus violentas consecuencias. Pero también aprovechará la oportunidad que le brindó el acontecimiento del 68 para desarrollar un tipo de acercamiento a las imágenes que consiguiese crear una vida propia, una comunidad afectiva o política, un pueblo, si lo queremos decir así, en torno a ellas. O lo que es lo mismo, un cine que piensa el espacio y critica las condiciones de vida que comporta, tanto como un cine que se

---

<sup>59</sup> Véase Virgine LAURENT, «Mayo del 68, cuarenta años después. Entre herencias y controversias», *Revista de estudios sociales*, n.º 33 (2009): 29-42.

<sup>60</sup> Hemos tomado el nombre de la conocida novela de Peter Weiss la «Estética de la Resistencia». No es un gesto caprichoso. En la obra el alemán hace alusiones a la Guerra de España y a la necesidad de la resistencia militar y cultural en la contienda en un sentido que tienen que ver con la experiencia de Vietnam y las luchas de liberación que ya le llevaron a escribir su *Canto del fantoche lusitano* en 1966. Véase Carles GUERRA, «Una pedagogía estética y popular, sin beneficio inmediato. Comentarios a La estética de la resistencia de Peter Weiss», *Desacuerdos*, n.º 5 (2009): 40-51.

empeña en fabricar con sus imágenes otras nuevas. Solo así, nos sugiere Deleuze, el cine moderno podía afrontar los desafíos políticos que se le presentaban desde hacía una década:

Es preciso que el arte, particularmente el arte cinematográfico, participe en esta tarea: no dirigirse a un pueblo supuesto, ya ahí, sino contribuir a la invención de un pueblo. En el momento en que el amo, el colonizador, proclaman «nunca hubo pueblo aquí», el pueblo que falta es un devenir, se inventa, *en los suburbios y los campos de concentración, o bien en los guetos*, con nuevas condiciones de lucha a las que un arte necesariamente político debe contribuir.

Existe una segunda gran diferencia entre el cine político clásico y el moderno, que concierne a la relación político-privado. [...] En el cine político moderno [...] no subsiste ninguna frontera que asegure el mínimo de distancia o de evolución: el asunto privado se confunde con el inmediato-social o político. [...]

¿Qué queda entonces? El más grande cine «de agitación» que se haya hecho nunca: la agitación no emana de una toma de conciencia, sino que consiste en «poner todo en trance», el pueblo y sus amos, y la cámara misma, empujar todo a la aberración, *para comunicar las violencias entre sí tanto como para hacer pasar el asunto privado a lo político, y el asunto político a lo privado.*<sup>61</sup>

Otra vez el arte, el cine, querrá inventarse esos pueblos, esas otras vidas y echar las viejas abajo aunque para ello tuviere él mismo que rehacerse por completo. Con todo lo dicho hasta ahora, entendemos que ni la contracultura ni los distintos conflictos de la década, pueden ser reducidos a un psicodrama familiar que enfrentaba a padres déspotas y anticuados con sus soñadores y enrabiados hijos o a amas de casa insatisfechas y desagradedidas con sus cansados maridos. Y menos aún nos valdría la versión extendida del cuento: papá-estado se vio obligado a llamar a capítulo a un pueblo que hace las veces de hijo caprichoso que sin motivo aparente y de la noche a la mañana ha decidido rebelarse. Y aunque Deleuze no fue nunca amigo de causalidades y periodizaciones, reconozcamos que en el plano temporal, Mayo tampoco fue un efímero mes de jolgorio y feliz protesta. Se trató más bien de un acontecimiento de *longue durée* que hunde sus raíces a mediados de los cincuenta con el comienzo de la descolonización y el inicio de un crecimiento económico espectacular, y que tuvo una vida posterior que podríamos dar por cerrada entre 1975-77, momento en que el capital da un giro hacia un modelo neoliberal buscando, entre otras cosas, el modo de protegerse de los escollos que tales movimientos de contestación le habían presentado. Si bien, el hecho de que este ciclo esté actualmente cerrado no implica que el cúmulo de problemas que abordó y el rosario de soluciones que aportó no nos sigan concerniendo. Creemos, como hacía Tronti en 2016, que es necesario «repensar la década de 1960, el propio '68, después del siglo XX, en el contexto del nuevo capitalismo, dando por cierta la salida de

---

<sup>61</sup> DELEUZE, *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*, 288-289. [La cursiva es nuestra].

escena del socialismo, sin que haya ya política moderna, es decir, sin clase ni partido, puede resultar útil»<sup>62</sup>. Veamos con detenimiento qué tuvo que aportar el cine en este sentido.

## Capítulo 2. El despertar de las imágenes. Cine, guerrillas, espacios comunes y el autor sigue muriendo

La revolución es como la gracia de Dios, tiene que ser rehecha cada día. Y es exactamente así en la vida cotidiana. No hay división entre la política y la vida, el arte y la política.

Jean-Marie Straub y Danièle Huillet

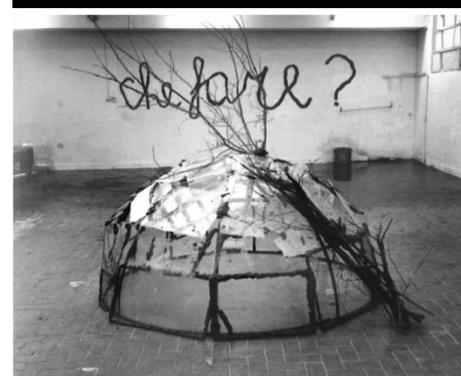
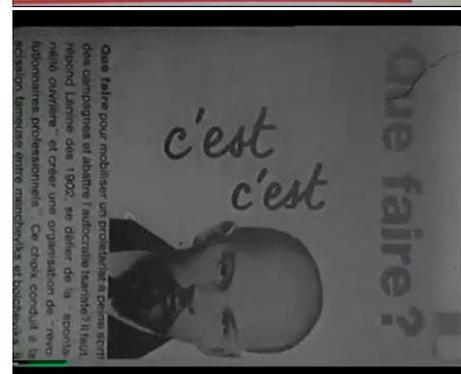
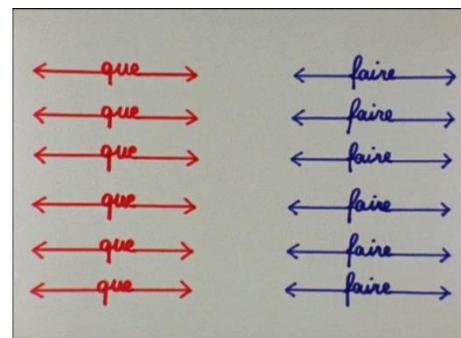
### ¿Qué hacer? La autodefensa

Para empezar a «poner todo en trance», había primero que sacudir los propios cimientos del oficio artístico o cinematográfico, dejar de ser prisionero de sus propios fantasmas, mirarse el ombligo por última vez para no volver a hacerlo nunca más. Y eso solo se podía hacer de una manera: planteando preguntas tan radicales como dolorosas. La lata ya estaba abierta. Ante la agitada situación política del trienio 1967-69, los creadores se preguntaban *qué hacer* y tal interrogante, de evidente resonancia política<sup>63</sup> era también una interpelación a sí mismos para que repensasen su lugar y función social y renovasen las estructuras y formas artísticas [1]<sup>64</sup>. «¿Qué hacer?» es el título de un manifiesto del grupo Dziga Vertov (fundado por Godard) en el que exhortan a los cineastas a hacer películas «políticamente» (*Il faut faire politiquement des films*) que no se queden en la mera descripción de las situaciones sino que se adentren en el análisis de los mecanismos que las han *producido* y planteen las posibles dinámicas que existen para modificarlas. ¿Qué hacer? Un cine que reniegue de una concepción idealista y metafísica de la realidad y trabaje para transformarla activamente.

<sup>62</sup> TRONFI, *La política contra la historia*, 17. Como se aprecia en todo este capítulo dedicado al 68, muchas ideas y problemáticas que aparecieron en aquel entonces siguen siendo objeto de debate en nuestro horizonte actual. Bien porque hayan sido desvirtuadas, bien porque jamás llegaron a cumplirse, las propuestas del sesenta y ocho siguen interpelándonos (ocurre así con la noción de corporalidad libre, de crítica al trabajo, de sociabilidad y juego, de utopía, de colaboración, etcétera). Trataremos de anotarlas y ver cómo han podido cambiar sin limar las tiranteces.

<sup>63</sup> Como sabemos, se trata del título de un ensayo de Lenin donde presenta líneas concretas sobre la organización y la estrategia que debía seguir el partido de los trabajadores en cada coyuntura histórica concreta y fue publicado en 1902.

<sup>64</sup> Una pregunta, «¿Qué hacer?» que a juicio de Antonio Negri es hoy, esto es a comienzos del siglo XXI, irremediablemente necesaria. Antonio NEGRI y Carles GUERRA, «N for Negri» *Grey Room*, no. 11 (2003): 101. Por supuesto, en el «plano artístico», si es que eso sigue existiendo como tal, tal interrogante no es menos pertinente. «Chto Delat» («¿Qué hacer?» en ruso) es de hecho, el nombre de un colectivo fundado en 2003 por un grupo de artistas, filósofos y escritores.

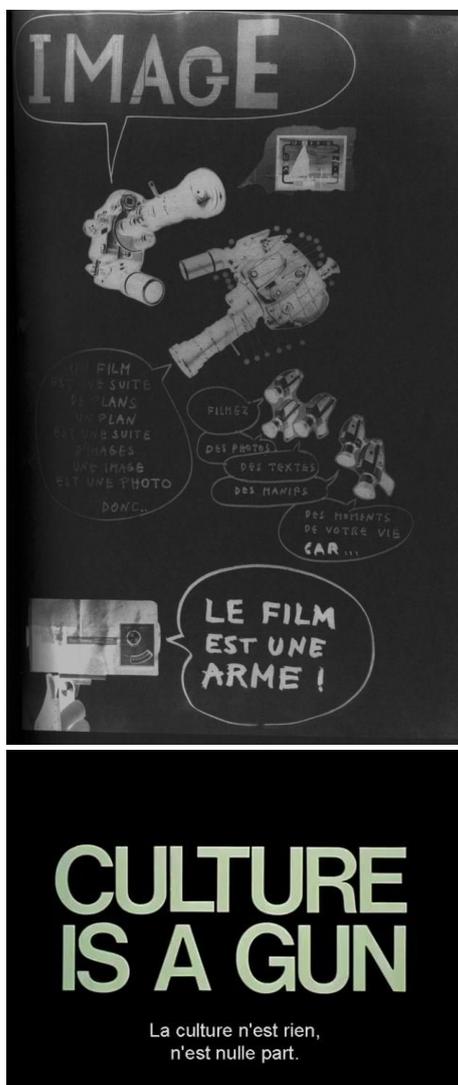


[1] Las dos primeras imágenes son de *Le vent d'est*, Grupo Dziga Vertov, 1970. Siguen un fotograma de *Cinéracts*, 1968 y *Che fare?* Michelangelo Pistoletto, 1969.

En este capítulo haremos una rueda de reconocimiento general por los gestos, los más inmediatos y aquellos de más largo alcance, que protagonizó el cine con pretensiones sociales en estos años. O sea, queremos saber *qué hizo el cine* en tales circunstancias. Comentaremos primero cómo en el mundo del arte también se notaba esa sensación de ahogo de la que hablaba Deleuze, cuando al mirar dentro de sí, se comprobaba con espanto para qué se estaba utilizando la cultura. Entenderemos entonces por qué los cineastas, quienes en esta impugnación de lo intolerable se situaron a la vanguardia de las artes, quisieron explorar códigos con los que insertar el arte en una nueva cosmovisión de la política. Finalmente, en los dos últimos apartados comentaremos brevemente cierta inclinación del cine por las huidas y fascinación por espacios heterotópicos simbólicamente muy alejados de una ciudad que crece monstruosamente. Tal oscilación corre paralela a una entrada sistemática del cine en lo privado y lo menor, en el interior y los cuerpos, que habían permanecido como continentes oscuros y misteriosos también para las cámaras. Ambas aperturas son incomprensibles sin la explosión de posibilidades que supuso Mayo pero sus recorridos entran ya en la década de los setenta.

Volvamos para comenzar a nuestra pregunta. Formularse tal cuestión, *¿Qué hacer?*, era primeramente, una llamada a adoptar modelos de agrupación nueva. En Europa y América Latina, especialmente el arte y el cine con aspiraciones políticas de finales de los sesenta y comienzos de la siguiente década, podemos hablar de una primacía del patrón de la guerra de guerrillas (ideológica, artística y sobre el terreno) como invitación a emprender actividades revolucionarias por iniciativa propia y fuera de la autoridad de los partidos comunistas nacionales<sup>65</sup>. Desde los artistas del Povera a los múltiples colectivos de cine que nacieron al calor de las protestas de estudiantes y obreros, en todas partes aparecían guerrilleros y estrategias que harían un arma de la cultura [2]. «La fotografía puede ser, en verdad, una muy importante herramienta en la lucha social, una pistola, por decirlo así», reflexionaba Marta Rosler<sup>66</sup>. En un texto-panfleto de 1968, Julio Le Parc anuncia que había llegado el momento de dejar de engañarse y pasar a la acción:

[Los artistas] pueden: Cesar de ser los cómplices inconscientes, involuntarios de los regímenes sociales, donde la relación es de dominados a dominantes; [...] Organizar una especie de guerrilla cultural contra el estado actual de cosas,



[2] Cartel de *Les groupes Medvedkine*, 1968. Y fotograma de *Eldridge Cleaver*, *Black Panther*, William Klein, 1970.

<sup>65</sup> Sobre el renacimiento de las imágenes guerrilleras desde los años sesenta han escrito Michael HARDT y Antonio NEGRI en *Multitud. Guerra y democracia en la era del Imperio* (Barcelona: Debate, 2004), 97-107.

<sup>66</sup> Tomado de AA.VV., *Aún no. Sobre la reinención del documental y la crítica de la modernidad*, 237.

subrayar las contradicciones, crear situaciones donde la gente reencuentre su capacidad de producir cambios.<sup>67</sup>

Producir cambios, cambiar de actitud, generar procesos, empaparse en la situación social dada. Ni una sola palabra sobre los intereses del artista en tanto que individuo. Los artistas estaban tan interesados en descender a las calles como en salir del atolladero. Recuérdese que el propio Germano Celant había publicado en 1967 un pequeño texto titulado *Appunti per una guerriglia* en el que afirmaba que, toda vez que el proceso de industrialización feroz había integrado al artista en una cadena de producción e invención tecnológica, la única vía de escape era pasar a la acción: «El artista explotado se convierte en guerrillero, quiere elegir el lugar de combate, poseer las ventajas de la movilidad, la sorpresa y el golpe, no al revés»<sup>68</sup>. Aunque a juicio de Negri los artistas del *povera* no habían visto ni una guerra, ni una fábrica de verdad en toda su vida y por tanto no siempre estuvieron dotados con los útiles para estudiar la composición de clase que los tenía tan alienados y explotados, este tipo de declaraciones sirven para comprender que los movimientos de los artistas se harían ahora con arreglo a una doble necesidad: defender su estatuto ante una sociedad que los estaba desclasando por ser sujetos improductivos, y a la vez, rebajarse para fundirse con la comunidad de la que querían ser sus pares<sup>69</sup>. Es comprensible entonces el alivio que, casi en el mismo instante, sentía en Francia un joven Gérard Fromanger recordando la repentina apertura de posibilidades para los artistas cuando estalló el Mayo francés: «Hacíamos carteles día y noche. Todo el país estaba en huelga y nunca habíamos trabajado tanto en todas nuestras vidas. Al fin éramos necesarios»<sup>70</sup>.

Así que, además de la estrategia de autodefensa, la creciente politización también conllevó tareas nuevas para los artistas o cualquier otro interesado en la cultura y el pensamiento. Entre ellas, establecer conexiones, acercar parcelas que permanecen separadas —en el cine ello se efectuará jugando con el montaje como principio rector—, romper con los privilegios y las categorías tradicionales y, sobre todo, sumergir a los autores desprovistos ya de tal estatuto en esa masa

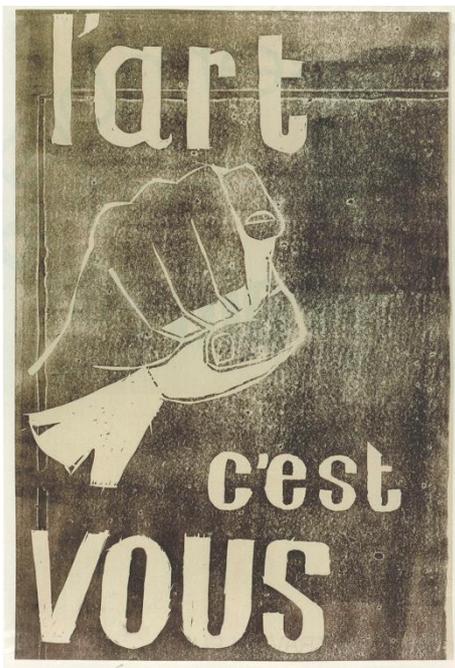
---

<sup>67</sup> Julio LE PARC, «¿Guerrilla cultural? ¿El rol del intelectual y del artista en la sociedad?», 1968, <http://proyectoidis.org/guerrilla-cultural-el-rol-del-intelectual-y-del-artista-en-la-sociedad/>.

<sup>68</sup> Véase el interesante estudio de Nicholas CULLINAN, «From Vietnam to Fiatnam: The Politics of Arte Povera», *October*, n.º 124 (2008): 8-30, donde analiza la fusión de dos posturas (el *bricoleur* o «cleptómano» y el guerrillero) en el trabajo de los artistas del Povera italiano. Para el caso del cine y la guerrilla valga como ejemplo el epígrafe «El grupo de cine como guerrilla» del manifiesto *Hacia un Tercer Cine* redactado por Octavio Getino y Fernando Solanas en 1969.

<sup>69</sup> Raúl SÁNCHEZ CEDILLO, «Entrevista con Toni Negri», *Carta. Revista de pensamiento y debate de Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía*, n.º 3 (2012): 50-54.

<sup>70</sup> Extraído de Ross, *Mayo del 68 y sus vidas posteriores*, 48.



[3]

anónima de asuntos comunes<sup>71</sup>. «Se trataría así— comentaba Debord— de producirnos a nosotros mismos, y no cosas que no nos sirvan»<sup>72</sup>. El arte éramos todos, como decía un afiche salido de los talleres de la facultad de Bellas Artes [3]. En ese mismo año de 1968, el propio Broodthaers anunció que ya no sería más un artista sino un director de nada menos que de su propio museo ficticio, el conocido *Musée d'Art Moderne, Département des Aigles* (*Museo de Arte Moderno, Departamento de las Águilas*), que acogería todo tipo de objetos marginales y colecciones inclasificables, chismes que según cualquier concepción convencional del museo, serían absolutamente ajenos a la institución (y algo parecido hará el cine político al rebajarse, al convertir la pantalla en receptáculo de lo cualquiera). Tal trascendental año vio también aparecer un texto con el sugestivo título de *Asfíxiate cultura*, firmado por un anciano Jean Dubuffet en el que se arremetía contra otro pilar venerable de la sociedad: «No es posible, en todo caso ya no es posible, oír la palabra cultura sin que inmediatamente exhale un olor especial (a policía) del que ahora lo ha dotado de una vez por todas la militancia cultural nacional. [...] A la palabra cultura ya se une todo un relente de mito y de mistificación y va a ser urgente reemplazarla por otro término»<sup>73</sup>. El artista, el museo, la cultura misma, todo iba a perder su aura de sacralidad, su pátina de prestigio protectora. Pero esto no hizo sino despejar el camino y demoler fronteras.

<sup>71</sup> Quisiéramos en este punto hacer una pequeña observación. Una de estas ideas que, decíamos más arriba, no iba a morir sino a pasar a peor vida es la de trabajo colectivo o el trabajo en grupo. Como se sabe, a partir del 68 artistas y cineastas se lanzaron a la colaboración diluyendo su estatuto individual como modelo de operación más acorde con la utopía social que perseguían. Sabemos también que la idea del trabajo en grupo o en equipo — como la interdisciplinariedad— es actualmente una de las exigencias fundamentalistas del mercado laboral. Queremos simplemente apuntar que una noción no es asimilable a su desfigurada versión posterior, por más que puedan parecerse. Si en los sesenta y setenta se pretendía con este gesto, llegar a construir una organización de la vida más democrática y solidaria, lo que tenemos ahora, en la mayoría de los casos, es una visión del colectivo o de la participación de corte neoliberal. En ella los sujetos independientes conectan esporádicamente con plataformas, equipos y otras corporaciones para trabajar con ellos alrededor de un proyecto durante un periodo de tiempo concreto (normalmente de escasa duración), y, finalizada la tarea, saltan a otro proyecto con otro equipo o grupo. Entre el solitario *networker*, que toma de cada lugar lo que necesita para su propio *cursus* vital, y el artista del nosotros, media un abismo —quizá un abismo con nombre: competitividad allegada a la vieja psicología de masas del fascismo ahora neoliberalizada por todas partes—. Esta nota no pretende indicar que todas las actuales prácticas y actitudes están envenenadas y sus caracteres corrompidos (por usar la célebre expresión de Sennett). Nada más lejos de la realidad. Desea únicamente poner las cosas en su lugar histórico.

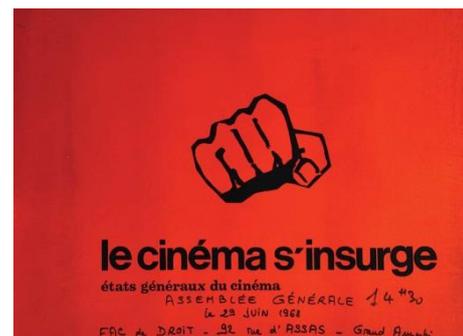
<sup>72</sup> Guy DEBORD, «Tesis sobre la revolución cultural», *Internacional Situacionista* 1 (1958), <https://sindominio.net/ash/is0110.htm>.

<sup>73</sup> Jean DUBUFFET, *Cultura asfíxiate* (Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 1970), 35. Digamos, no obstante, que el tono general de este ensayo-panfleto participa más de una exaltación de las potencias liberadoras de lo humano frente a su institucionalización —la creatividad, la espontaneidad, lo infantil, la otredad del yo, etcétera, encarnadas en la figura del artista—, típica del informalismo y el brutalismo que de esa otra crítica contracultural abiertamente politizada propia del sesenta y ocho.

Los cineastas siguieron una misma consigna: «insertar la creación cinematográfica en la sociedad: encontrarse y acompañar procesos colectivos, preguntar por la vida cotidiana, cuestionar así la propia función del cine y del cineasta como mero creador de obras destinadas a una contemplación pasiva»<sup>74</sup>. El cine tenía que formar parte en la creación de esa nueva vida en común y para ello tendría primero que ponerse en huelga y desprenderse de todo el aparataje industrial e institucional que lo constreñía.

### *Le cinéma s'insurge*

El cine, como todo el resto de manifestaciones artísticas, se declaró insurgente [4]. Fueron, de hecho, los cineastas los primeros en anunciar un paro ante la situación indecente en que consideraban se encontraba su oficio. En Francia, en febrero de 1968, meses antes de que los estudiantes tomaran la Sorbona, mucho antes de las ocupaciones y huelgas (concentradas entre el 10 y el 17 de mayo) de que el movimiento 22 de marzo se desplazase de Nanterre al centro de la capital gala, París vivió la primera de una serie de grandes manifestaciones precisamente en protesta por la expulsión de Henri Langlois, antiguo director de la *Cinémathèque Française*. En aquel encuentro de intelectuales, trabajadores del sector y aficionados se podían leer pancartas y octavillas que rezaban «Mierda a la cultura UNR», pero también «Las matracas han volado. Policía contra la cultura: ¿en qué país vivimos?». Poco después, en junio y julio del 68, el festival de cine de Avignon quedaba gravemente perturbado —como ocurrirá en Venecia, Pesaro y Sitges<sup>75</sup>— debido a las protestas de un grupo de cineastas y las actuaciones del *Living Theatre*. Los allí reunidos deseaban mostrar así su solidaridad con los estudiantes y obreros porque había llegado el momento de «rechazar servir a aquellos que querían que el poder del arte y el conocimiento perteneciesen solo a quienes lo pueden pagar»<sup>76</sup>. Algo muy similar se exigía en *La Chinoise*,



[4] Cartel de los Estados generales del cine, París, 1968.

<sup>74</sup> David CORTÉS y Amador FERNÁNDEZ-SAVATER, «¿Qué vuelve política a una imagen? Cine y Mayo del 68», en *Con y contra el cine. En torno a Mayo del 68* (Barcelona: Fundació Antoni Tàpies, 2008), 18.

<sup>75</sup> En 1967 un grupo de realizadores jóvenes se presentan en las *I Jornadas Internacionales de Escuelas de Cine de Sitges* para hacer públicos un buen puñado de reproches al estado mísero de la cinematografía nacional y en concreto contra aquel invento del régimen llamado *Nuevo Cine*. Emulaban en su indignación el espíritu de las *Conversaciones de Salamanca*, celebradas en 1955 en las que Bardem lanzase aquel duro diagnóstico que estos jóvenes realizadores juzgaban tristemente actual: «El cine español es: políticamente ineficaz. Socialmente falso. Intelectualmente ínfimo. Estéticamente nulo. Industrialmente raquítrico». A partir de este momento se propiciarían todo tipo de colectivos de cine libre, militante y alternativo que ya no se definiría a sí mismo ni como arte ni como producto sino más bien como proceso, información, experiencia política, acto pedagógico, etcétera. Véase Lydia GARCÍA-MERÁS, «El cine de la disidencia. La producción militante antifranquista (1967-1981)», *Desacuerdos*, n.º 4 (2007): 16-41.

<sup>76</sup> Tomado de Emmanuelle LOYER, *L'événement 68* (París: Falmmarion, 2008), 82.

aquel film de Godard que lo consagró como el mayor agitador político de Francia cuando se decía que «la cultura debía ser gratis y quien quisiese ir a la guerra que la pagase». Este clima de protestas contra la propia institución, esta disposición a crear *1,2,3 Vietnam* en el interior de cada esfera, cuajará en la creación, en pleno mayo, de los *Estados generales del cine*, una comisión para la movilización de los profesionales del medio. Su manifiesto, escrito en asamblea, advertía:

El cine refleja en su microcosmos los monopolios y privilegios de la sociedad de consumo. [...] De hecho, la vida cultural, en sus formas actuales, no responde a las exigencias profundas del cuerpo social. La imaginación ha descendido a la calle. De este fenómeno, que es una revolución, ha nacido la idea de que la vida cultural debe convertirse en un servicio público. Es una necesidad, como la libertad, el agua o el pan. [...] El cine debe superarse, expandirse y fusionarse con todas las artes y técnicas de expresión audiovisual.<sup>77</sup>



[5] Pintada callejera, París, 1968.

La desazón fruto de la confusión era patente. Tan pronto se decía que la cultura y el arte estaban en descomposición y no eran sino «una mierda» [5], una lucrativa e inservible antigüalla para clases medias, como se los exaltaba por ser como el agua o el pan, imprescindibles para todos. Pero para alcanzar ese estatus, para ser *vital*, todo arte tenía que ser primero público, estar pegado al cuerpo social —o sea, hablar de sus asuntos y cuitas— aunque para ello hubiere de dejar de ser lo que fue hasta entonces. Como los artistas, los cineastas también se quejaban de estar enclaustrados dentro de estructuras moribundas pero opresivas (ellos también tenían sus museos que asaltar). Sus reacciones también fueron síntomas. Le vieron las orejas al lobo. En buena medida, a la altura de los años sesenta y con la televisión y la publicidad como grandes proveedoras de imágenes y entretenimiento, el cine quedaba cada vez más relegado a placentera decoración de las tardes de domingo. Digámoslo claro, en este momento decisivo se fragua otra política del autor, una en la que los cineastas aceptan que hay una maquinaria mediática e industrial que los puede engullir. A partir de entonces los cineastas comprometidos se rebelarán y tratarán por todos los medios de poner al cine en el lugar que estimaban, le debía corresponder: la esfera pública.

### ***¿Ir al cine? A la busca de otros formatos***

Lógicamente, el primer movimiento consistirá en llevar el cine a todas partes. Daney anota en este sentido que «en 1968, para la franja más radicalizada —más izquierdista— de los cineastas, una cosa es segura: hay que aprender a salir de la sala de cine (de la cinefilia oscurantista) o, al menos, aferrarla a algo distinto»<sup>78</sup>. Nuevamente, colar la cámara allí donde

<sup>77</sup> Tomado de *Ibidem*, 287.

<sup>78</sup> DANEY, «Pedagogía godardiana». Evidentemente también se refiere aquí Daney a toda la ola de estudios que desde el psicoanálisis a la teoría del

tradicionalmente no había sido invitada —la fábrica, la asamblea, el suburbio proletarizado, la casa y hasta el cuerpo— y conseguir que la «película» fuese algo más que un mero entretenimiento de fin de semana para convertirse en una forma de conocimiento. El segundo movimiento no era otro que ponerse la bata de laboratorio —además del mono de trabajo— y empezar a investigar. Los experimentos fueron incesantes, en ocasiones tremendamente radicales —tanto que corrían el riesgo de provocar el efecto contrario al deseado, esto es, el solipsismo o la mortificación paroxística de la figura del autor que acaba hablándoles a las paredes—. En todo caso, a partir de entonces se abriría un campo inédito para las imágenes y para el cine. Desde entonces, las películas podían adoptar muchas otras fórmulas más allá del formato tradicional del relato de ficción o el ensayo: como una película-octavilla, hacer las veces de megáfono o pancarta, jugar con la conversión de la pantalla en una pizarra y también presentarse como un vector del debate o un espacio para una comunidad de hablantes (el film-conversación). Nadie como Godard se desplazará por todos estos formatos, inventando categorías y modos distintos de hacer cine para no tener que llorar su muerte ante las embestidas de la televisión y los medios de masas. En una palabra, el cine tenía que ser usado para pensar y no limitarse a ser consumido.

El manifiesto lanzado conjuntamente con los famosos *Ciné-tracts* anunciaba que quien se acercase a ver estas películas iba a encontrar allí lo siguiente: una bobina que duraría unos tres minutos, muda y en blanco y negro, llena de mensajes y exclamaciones políticas con esa letra *à la Magritte* tan típica del suizo, y filmada en 16 o 30 mm (o sea, nada complaciente, desde luego). En estas piezas se hablaría de temas políticos, sociales o cualquier otra cosa que suscitase la discusión y la acción:

Intentemos expresar con los *cinétracts* nuestros pensamientos y reacciones ¿Para qué? Para contestar, proponer, conmocionar, informar, interrogar, afirmar, convencer, pensar, gritar, reír, denunciar, cultivar. ¿Con qué? Con un muro, una cámara, una lámpara iluminando el muro. Con documentos, con fotos, periódicos, dibujos, posters, libros, etc. Con un rotulador, con cinta adhesiva, con pegamento, con un cronometro. [...] Partir de una idea simple, descomponiéndola en imágenes, según el material disponible. [...] Reducir el texto (bonitos cartones bien legibles como en el tiempo del cine mudo), a lo esencial: lo más conciso, lo más claro, lo más llamativo. [...] Para los textos es simple, se trata de dar el tiempo de una «lectura lenta». Para las imágenes, hacer falta «sentir» el ritmo.<sup>79</sup>

Películas hechas a la carrera y con cualquier cosa, remezcladas con los periódicos del día como en la mesa de un café para verlas, como se dice, *au jour le jour*. «Películas —recuerda también Farocki— que surgieran claramente de nuestro movimiento de protesta: nuestras películas como

---

discurso tacharían al cine (y a la sala) de dispositivo voyeurístico, escopofílico o fetichista.

<sup>79</sup> Tomado de LOYER, *L'événement 68*, 290-291.

nuestras acciones»<sup>80</sup>. En esta metamorfosis de los modelos y formas de filmación y en la incursión ininterrumpida del cine hacia parcelas del espacio social hasta entonces cerradas a la cámara, se llega a proclamar un nuevo descubrimiento del medio. Por aquellos años Godard exclamaba convencido:

El cine debe llegar a todas partes. Hay que hacer una lista con los lugares donde todavía no ha llegado y decirse tiene que llegar hasta ahí. Si no está en las fábricas, debe llegar a las fábricas. Si no está en las universidades, es que hay que llevarlo hasta las universidades. Si no está en los burdeles tiene que llegar a los burdeles. El cine debe dejar los lugares donde ya está e ir a los sitios donde no está.

[*El film*] se va a proyectar por los televisores de los cafés de barrio, en las zonas fabriles... Se discute y se habla con la gente y ese mero hecho significa para todos avanzar.<sup>81</sup>

Ir al cine sería ahora ir a la fábrica o la escuela e ir a hablar con el vecino, el compañero o incluso la pareja sexual sobre asuntos candentes. O quizá no quedase en pie ni tan si quiera esa idea de *ir al cine*. El cine podía ser un proceso abierto, había que hacerlo o utilizarlo para todo tipo de propósitos. En el inmenso arco de posibilidades que crea este balanceo encontraremos las más diversas respuestas filmicas al problema del espacio, incluyendo la necesidad de entender el cine como un acto, él mismo, de ocupación y apropiación. En palabras del crítico de cine francés, Louis Seguin: «Esas películas fueron concebidas ante todo en la práctica inmediata, como instrumentos y no como "obras". [...] En efecto, las películas no son consideradas en modo alguno como productos acabados, cerrados en la plenitud de su forma y en la suficiencia de su contenido, capaces de transmitir a la vez los hechos y sus enseñanzas. Al contrario, son las piezas de un debate, una aportación abierta que los propios espectadores deben debatir y completar»<sup>82</sup>.

---

<sup>80</sup> FAROCKI, *Desconfiar de la imágenes*, 47.

<sup>81</sup> GODARD, *Jean-Luc Godard. Pensar entre imágenes*, 76. Y Jean-Luc GODARD y Fernando SOLANAS, «Godard por Solanas. Solanas por Godard», *Comparative Cinema* 4, n.º 9 (2016): 15-20. Resulta enormemente interesante analizar estas palabras de Godard en 2016 cuando, gracias a la proliferación de plataformas de visionado por internet, el cine *sí* está *ya* en todas esas partes, en todos los lugares, de hecho, donde haya un ordenador portátil o un móvil multimedia (normalmente individual) con conexión a la red. La furia actual por documentar cada momento de nuestra vida con las cámaras de los teléfonos portátiles (igualmente individuales) parece haber cumplido la utopía con la que se soñaba en los sesenta de rebajar las imágenes a lo más pequeño de la existencia. Solo que al haber desaparecido algo así como una esfera pública —un lugar abstracto o real donde debatir las cuestiones comunes y las obras que todos hayamos presenciado—, el cine y las imágenes audiovisuales han perdido cierto poder de agencia política a pesar de haber ganado en expansión. Queda pensar en los nuevos espacios y centros donde el cine pueda seguir estando presente y conectado al cuerpo social.

<sup>82</sup> Sébastien LAYERLE, «La imposible síntesis. Grands soirs et petits matins, extraits d'un film qui aurait dû exister (William Klein, 1968-1978)», en *Con y contra el cine. En torno a Mayo del 68* (Sevilla: Universidad Internacional de Andalucía, 2008), 194. Claro que la idea «sesentera» de que el espectador debía ponerse el mono de trabajo y convertirse en artista él mismo no podía sino ser duramente contestada en los últimos años cuando, cansados como

Este afán por contar aquello que tocaba a las gentes comunes, este interés por convertirse en algo así como un periódico, tan cotidiano y variado como un diario, apunta a un intento por insertar al cine en los procesos históricos. Mas siempre debemos entender por Historia tanto los grandes actos de los pueblos como la anodina, y a veces miserable, vida diaria. De forma un tanto esquemática digamos que los problemas del cine del sesenta y ocho serán: a) cómo filmar el conflicto histórico y social; b) como dar cuenta de la oposición entre trabajo y capital, entre hombres y mujeres; y c) cómo hacerlo todo de modo que esta oposición sea visible en el interior de las imágenes<sup>83</sup>. Así pues, un cine-periódico, pero en el que caben tanto los grandes titulares como la sección de sucesos. Y ello lo empujará a adoptar un rol informativo y preguntarse por las imágenes de la Historia que aún no se han visto —imágenes de manifestaciones, de asambleas o reuniones políticas, de lo que está pasando en otros países, imágenes del trabajo en las fábricas—, imágenes que faltan en el imaginario de quienes, precisamente, han realizado esa Historia. Esta actitud, considera además, que *ver* la Historia es también modificarla y reescribirla<sup>84</sup>.

La queja de Godard era entonces un llamamiento a tomar las cámaras y hacer con ellas otra Historia: «Las películas de Mayo parten de un punto de vista diferente al de las películas comerciales. [...] Había que llevar a cabo una tarea informativa: mostrar imágenes y palabras que no se mostraban. Hacerlo forma parte del trabajo de resistencia frente a la información gaullista. Hay que volver a aprender el lenguaje, a saber cuál es ese lenguaje que ha sido amordazado, humillado. Por ejemplo, no se ven imágenes de gente trabajando»<sup>85</sup>. Esta última nota es importante. Nos dice que este enfoque historiográfico moverá también a los cineastas a acudir al encuentro de lo más pequeño, de las cosas de todos los días, de lo siempre igual, de lo a priori no interesante, pero que a partir de ahora será trascendental.

---

estamos de ser trabajadores perpetuos y en todos los dominios, cabe la posibilidad de preguntarse ¿por qué habría de trabajar también el «espectador»? En ese sentido resulta pertinente acercarse al comentario sobre la figura del espectador en el cine militante que realiza David FAROULT, «Mettre le spectateur au travail? La programmation d'un travail du spectateur par l'avant-garde cinématographique militante issue de Mai-68», *Travailler*, n.º 27 (2012): 87-102. En él apunta: «Querer poner al espectador a trabajar, en un contexto como el nuestro, que no está ya animado por potentes impulsos revolucionarios sino más bien por una dominación global y debilitado por un régimen neoliberal capitalista, puede fácilmente evocar, precisamente, las palabras y las consignas así como los procedimientos propiamente neoliberales». Se hace evidente que este debate merecería un espacio propio en el que se definiesen las distintas nociones de trabajo que aparecieron en tan complejos años —en los que, recordemos, se pasa de un modelo fordista a uno postfordista— y sus resonancias en el panorama actual marcado por la omnipresencia del llamado «trabajo inmaterial».

<sup>83</sup> Stéphane BOUQUET y Emmanuel BURDEAU, «Assez D'actes, Des Mots. 68x68». en *Cinéma 68* (París: Cahiers du cinéma, 2008), 15.

<sup>84</sup> Hemos tomado esta idea de Nicole BRENEZ, *Cinemas d'avant-garde* (París: Cahiers du cinéma, 2006), 52-53.

<sup>85</sup> GODARD, *Jean-Luc Godard. Pensar entre imágenes*, 85.

### ***Bajar el cine y la palabra a la calle***

Si la tendencia generalizada del capital era dividir el mundo entre trabajadores y propietarios, entre quienes hablan y quienes obedecen, entre el tener y no tener, sencillamente, Mayo había convertido cualquier espacio en un ágora, en una esfera pública donde hablar sobre los problemas corrientes y colectivos. Cualquier sitio era ahora un lugar donde relatarse la Historia, o sea, un escenario en el que reescribir los roles y el curso de los acontecimientos. «Cuando la asamblea nacional es un teatro el teatro debe ser una asamblea nacional», decían los indignados de Mayo y los cineastas con sus cámaras no se propusieron nada diferente en cada esquina en la que filmaban. Con este gesto daban muestras de haber comprendido que a partir de los años sesenta la colonización de lo privado era una realidad palpable, por lo que poco sentido tenía ya la reclusión en los espacios de lo íntimo (esos que desde la casa y la cueva poetizaría Bachelard) porque todo espacio era *exterior*, común y político. Todo espacio era ya una *escena pública*, sujeta como un decorado, sobre unos mimbres que podían desarmarse. Todo espacio era político y la ciudad debía ser reconquistada, ocupada, teatralizada, apropiada.

Cómo no, el primer impulso, el más inmediato, era bajar a las calles y ocuparlas con lo que se tuviera. Había que tomar las calles, pararlas, pintarlas, reunirse en ellas, llenarlas de chismes para las que no estaban concebidas y escribir en sus muros. La imaginación, los obreros, los filósofos, el sujeto de la historia, el arte, todo el mundo debía bajar a la calle, al igual que las estructuras, que al no haber bajado a la calle entonces no existían o eran de todo punto franqueables. Y, sin embargo, la estructura misma era la calle. Según el recuerdo de Comolli, «la ciudad, la gente, la calle, la palabra: viajaba en todas direcciones, es el motivo de la lucha social y del juego cinematográfico»<sup>86</sup>. Tomar la calle para jugar, para hacer un teatro o para manifestarse suponía plantar cara a las normas que regían la vida urbana para reinventar otras. Dicho brevemente: a finales de los años sesenta contamos ya con una imagen nueva y matizada de la calle. En el imaginario de los artistas y pensadores, a partir de 1968 la calle se reevalúa en clave política. De la calle como espacio de la vida cotidiana en pleno proceso de transformación a principios y mediados de los sesenta, pasamos a la calle absolutamente politizada que habrá de recoger a una masa insumisa, en estos últimos suspiros de la década y durante todos los duros setenta que le siguen. Volvamos a Blanchot y a su angustia, que es ahora una llamada a la desobediencia:

---

<sup>86</sup> Jean-Louis COMOLLI, *Corps et cadre. Cinéma, éthique, politique* (París: Verdier, 2012), 194.

Cada ciudadano debe saber que la calle ya no le pertenece, que pertenece en exclusiva al poder, que quiere imponer en ella el mutis, producir la asfixia. [...] Después de mayo, la calle se ha despertado: la calle habla. Éste es uno de los cambios decisivos. Ha vuelto a la vida, potente, soberana: el lugar de toda libertad posible.<sup>87</sup>

«Cada cual —añadiría en otro escrito— tenía algo que decir, a veces que escribir (en las paredes). ¿Qué, en suma? Eso importaba poco. El Decir tenía preferencia sobre lo dicho. La poesía era cotidiana»<sup>88</sup>. El mensaje era nítido: las calles no eran ya un corredor para el desplazamiento rápido de los coches y los ciudadanos entendidos como individuos o peor aún, usuarios y consumidores, sino todo lo contrario, las calles eran un lugar de congregación de una multitud anónima y fundida en un cuerpo colectivo y con una palabra propia. «La calle—como asegura Delgado— es el lugar en que se produciría la epifanía de una sociedad de veras democrática»<sup>89</sup>. Recuperemos el testimonio de uno de sus protagonistas más célebres. Decía Godard:

Recuerdo el Mayo del 68 francés como un momento en el que se oía el ruido de los peatones por la calle, simplemente porque no quedaba gasolina, así que se oía a la gente que andaba por la calle, lo que producía un efecto realmente extraordinario.<sup>90</sup>

Una cosa extraordinaria del «mayo» último, en París fue cuando toda la gente se puso a escribir en las paredes... El único que tenía derecho a escribir en las paredes era la publicidad... Se hacía creer a la gente que escribir en las paredes era sucio y feo, pero yo también tuve el impulso de escribir sobre los muros y lo mantengo desde «mayo»... Ya no fue una idea anárquica o individualista sino un deseo profundo... [...] Los obreros entre sí hablan mucho... ¿pero sus palabras dónde están?... Ni en los diarios, ni en los films, están las palabras de las gentes que constituyen el 80% de la humanidad... Hay que forzar a la minoría que tiene la palabra a cederla al 80%, hacer que la palabra de la mayoría pueda expresarse. Por eso, no quiero pertenecer a la minoría que habla y habla todo el tiempo o a la que hace cine, sino que quiero que mi lenguaje exprese al 80%.<sup>91</sup>

Aunque Godard jamás se dejó llevar por ningún espontaneísmo (ni de la calle ni de la palabra) sí reconoció en este momento histórico la posibilidad de empezar a reorganizar el paisaje urbano y social en un sentido más horizontal, y utilizó las imágenes que sus compañeros captaron de esos bulevares ganados al poder. En el cine militante las calles serán filmadas como lugares tomados, repletos de gente apiñada y actuante que se lanza a la cámara rompiendo la distancia física que los separa de ella pero también dispondrán amplias panorámicas de la

---

<sup>87</sup> BLANCHOT, *Escritos políticos. Guerra de Argelia, Mayo del 68*, 154. [La cursiva es nuestra].

<sup>88</sup> Maurice BLANCHOT, *La comunidad inconfesable* (Madrid: Editora Nacional, 2002), 55-60.

<sup>89</sup> DELGADO, *El animal público*, 204.

<sup>90</sup> GODARD, *Jean-Luc Godard. Pensar entre imágenes*, 137 .

<sup>91</sup> Palabras de Godard en GODARD y SOLANAS, «Godard por Solanas. Solanas por Godard».



[6] *Le joli mois de mai*, grupo de cine militante, París, 1968.



[7] *Grands soirs et petits matins*, William Klein, 1968.

ciudad tomada por una inmensa marea humana, en un gesto que recuerda a los grandes fastos humanos del cine de entreguerras. Los cineastas tratarán de ser lo más fieles posibles a este cuerpo compacto y espontáneo que se formaba en las calles, procurando entablar una empatía entre el filmado y el que filma, buscando las miradas y la relación entre ambos, aun a riesgo de que las imágenes resultantes estuviesen repletas de faltas y accidentes como desencuadres, desenfoques o discursos inconexos [6]. Tal sensación de inmediatez propiciaba una suerte de estética de la urgencia, una valorización del *amateurismo* que el cine cultivó como ningún otro arte. En cierta medida ello supone una vuelta a la frescura del *cinéma-vérité* aunque la actitud de los realizadores no será ya la del etnógrafo que escruta la vida sino la del manifestante o trabajador que se sitúa al mismo nivel que los sujetos que filma y concibe su película como un documento de un suceso colectivo [7]. La calle era el retorno de los reprimidos, de sus palabras y sus cuerpos:

Las películas de Mayo rastrean sobre todo el habla en los cuerpos que se han vuelto elocuentes, *cuerpos embriagados* de poder para finalmente poder hablar, dialogar, intercambiar, abrirse al otro. Con la cámara en las manos, los directores de estos fragmentos en llamas grabaron nada menos que el nacimiento de una democracia. Con fervor, todos fueron llevados por el ímpetu de una nueva trinidad, democracia-palabra-alteridad.<sup>92</sup>

Las revueltas políticas de estos años, decimos, hacen que la palabra esté encarnada, y espaciada, en un sitio concreto y dicha por un cuerpo en movimiento. A primera vista éste era, como supo ver Eric Hobsbawm, el rasgo distintivo de la palabra política en cualquier parte donde brotase: «En 1968, uno se da cuenta inmediatamente de que son los cuerpos los que hablan tanto, si no más, que los estandartes. Cada cuerpo se mueve [...] ya sea en una manifestación homosexual en las calles de Nueva York, en la ocupación de la Sorbona, o incluso en una procesión gaullista, cada gesto, cargando la foto con una intensa presencia física, habla»<sup>93</sup>. Sí, aquella primavera y sus episodios anteriores y posteriores fueron el gran acontecimiento de la palabra. Se hablaba y se discutía sin parar y el cine se convertiría pronto en el receptáculo de tales discusiones. Pero tomar la palabra y el espacio donde esa palabra sería escuchada era ante todo romper un determinado régimen de visibilidad y poner en marcha un litigio donde entran en juego los cuerpos, los tiempos, los símbolos, los gestos, deseos y afectos de los invisibles. Tomar la palabra era un esfuerzo que no puede quedar reducido solo a una lucha por el discurso o una obsesión por el lenguaje; se trata sobre todo de un trabajo político que comprendía que el hecho de que unos hablaran y otros dejaran de hacerlo debía ser

<sup>92</sup>David VASSE, «Naissance d'une parole. À propos des films de Mai», en *Cinéma 68* (París: Cahiers du cinéma, 2008), 80-81. [La cursiva es nuestra].

<sup>93</sup>ERIC HOBSBAWM y MARC WEITZMANN, *1968, Magnum dans le monde* (París: Hazan, 2008), 13.

analizado a la luz de una determinada organización económica de la vida, de una determinada división del trabajo, si apuramos.

Y nos atrevemos a señalar que en algunos casos «toma» remitía directamente a una apropiación de los medios de producción de la palabra. Quizá de ahí el odio furibundo a la televisión y la preferencia por las radios y el cine entre los intelectuales de aquellos años, pues entendían que la «caja tonta» era una genuina fábrica de palabras ajenas que no dicen nada sobre la vida real de las gentes [8]. Como anotaba Daney, la gran sospecha que infundió el 68 en los creadores es que la sociedad «atesora más imágenes y sonidos de los que puede ver y digerir (la imagen desfila, va en fila, huye, se deshilacha)»<sup>94</sup>. Tocaba el turno de la escucha y de lo material y lo gestual que en el cine se traduce en una valoración aparentemente anacrónica del sonido y del cuerpo en abierta oposición al atractivo de las imágenes rápidas de la publicidad y la televisión. La imagen se asociaba a las mentiras del gobierno y al atiborre pasivo y autoritario del espectáculo. La voz de *Le Gai savoir* (Godard, 1969) nos advierte: «Va de suyo que la imagen es el buró político del oído». En el fondo del cartel leemos «la circulación de la mercancía». A pesar de que Godard practicó un cine decididamente repleto de imágenes y en una línea distinta al de los colectivos, en esta cinta se lanza a hacer una crítica de la televisión muy propia de la época y nos exhorta a «escuchar» valorando el poder del sonido que emerge del trabajo obrero.

Por tanto, sí, todo habla, pero el episodio de cine alternativo que tuvo lugar entre 1967 y 1977 se formulará cada vez con mayor vehemencia, tal y como advierte Comolli, la pregunta por el sujeto de la enunciación y por las formas de escucha: «estas películas nos obligan a cuestionarnos, quién habla, quién habla en lugar de quien, cuál es la relación entre los sujetos del enunciado, de su "aquí y ahora", cómo filmar, cómo hablar, cómo escuchar, cómo mantener la duración...»<sup>95</sup>. Pero también —y esto es muy importante para comprender la segunda etapa de Godard— hacer un juicio sagaz sobre qué significa pensar, mirar y escuchar, pues no son actos sencillos. El cine para el suizo deberá llevar a cabo esas dos tareas a la vez: «Sin duda, todavía no sabemos escuchar y ver una película. Y ésa es actualmente nuestra tarea principal. Por ejemplo, las personas formadas políticamente pocas veces están formadas cinematográficamente, y viceversa»<sup>96</sup>. Los cineastas tendrán por delante un programa de trabajo y rebajamiento radical.

Igualmente, si habían cambiado los formatos y los intereses, los espacios y los acercamientos, también los tiempos se ven severamente modificados. En el cine más vanguardista y



[8] Las dos primeras imágenes son *Cinétracts*, 1968. Seguido de *Le Gai savoir*, Jean-Luc Godard, 1969. Y cartel de Escuela de Bellas Artes, París, 1968.

<sup>94</sup> DANEY, «Pedagogía godardiana».

<sup>95</sup> Jean-Louis COMOLLI, «Ici et maintenant. D'un cinéma sans maître?», en *Cinéma et politique: 1956-1970. les années pop* (París: Broché, 2001), 33-58.

<sup>96</sup> GODARD, *Jean-Luc Godard. Pensar entre imágenes*, 67.

comprometido esta toma de la palabra se extiende en largos planos secuencia y escenas de diálogo que nunca se cortan para dejarnos escuchar a sus sujetos, ahora sí, sin estilos indirectos ni otros estilemas de *auteur*, sino en sus propias voces y disertaciones. El plano secuencia y la panorámica son las dos formas mayores del cine de Mayo. El plano secuencia es la fusión del tiempo y el espacio, es decir, la captación del acontecimiento tal como es. La imagen debe volver a sincronizarse —pegarse al máximo— con el sonido porque el sonido es la palabra de los actores. Veremos cómo existió una variante opuesta a esta sincronización en el cine más experimental y un uso distinto del plano secuencia, y el caso insignia es, nuevamente, la cinematografía de Godard. Sea como fuere, la insistencia era la misma: si el cine quería tener éxito en su búsqueda de nuevas formas de sociabilidad debía adaptarse a las temporalidades de los encuentros y conversaciones, ya fuesen cortas y directas o interminables y confusas. Hacer películas tan fugaces como una proclama o tan densas como un debate político. Películas al ritmo de una máquina para denunciar las cadencias infernales de la producción fabril pero también films en los que se explora, en toda su alargada materialidad, el tiempo espeso de un acto cotidiano. Tirar a la basura los guiones, si fuere necesario, y acercar la cámara a los hablantes no solo como operación de apocamiento de la figura del autor sino, ante todo, como mecanismo de captación de un tiempo distinto. Hay, igualmente, en este tipo de películas que se adentran en las calles, las fábricas tomadas y las casas de los trabajadores, un gusto por lo repetitivo que tiene que ver con la filmación de la rutina de una comunidad. El tiempo se estirará y estirará y podremos así *escuchar* el espacio descrito por quienes lo habitan y apreciar sus cuerpos en acto.

### ***Filmar el trabajo***

Naturalmente, tras la calle, el primer punto caliente que va a ser asaltado y revuelto es la fábrica. Y utilizamos ese término, asaltar, porque a pesar de que los Lumière dieron a conocer su invento tomando imágenes de su fábrica, en todo el siglo pareciera que sus puertas se hubiesen cerrado a las cámaras. Farocki, confirma que «la primera cámara de la historia del cine enfocó una fábrica, pero después de cien años se puede decir que la fábrica como tal ha atraído poco al cine, más bien la sensación que ha producido es de rechazo. El cine sobre el trabajo o el trabajador no se ha constituido en un género central, y el espacio frente a la fábrica quedó relegado a un lugar secundario. La mayoría de las películas narran aquella parte de la vida que está después del trabajo. [...] Casi todo lo que ha ocurrido en la fábrica en los últimos cien años, palabras, miradas o gestos, ha escapado a la representación cinematográfica»<sup>97</sup>. Las Nuevas

---

<sup>97</sup> FAROCKI, *Desconfiar de la imágenes*, 195. Un interesante repaso por aquellas películas que retoman la imagen de la «salida de fábrica», puede encontrarse

Olas rara vez cubrieron esta falta. Antes que el trabajo, el cine de los sesenta se centró en la transformación de la vida cotidiana y filmó los modos de consumo y a los personajes marginales que no podían engancharse a él. Hasta 1968 los cineastas pusieron el acento sobre la ciudad como reparto social y sus sujetos que no encajan con la norma. Pero desde las insurrecciones del 68, el trabajo se convertirá en el eje de las preocupaciones. Las fábricas, situadas en las pobres periferias obreras e inmigrantes, van a ser lugar de peregrinación para los creadores, desde el Mario Merz que hizo *Fibonacci Napoli (Fabbrica a San Giovanni a Teduccio)* en 1972, los experimentos del *Cine giornale libero* y su filmación de las fábricas ocupadas o el Farocki que completó *Arbeiter Verlassen ihren Arbeitsplatz (Los trabajadores saliendo de su lugar de trabajo)* en 1995.

En el cine del 68 y, especialmente, en el caso de los colectivos franceses, que es donde más interés se mostró por incluir la fábrica en los espacios fílmicos, encontraremos tanto una suerte de fenomenología de la fábrica como lugar donde el cuerpo del obrero está expuesto a una rutina destructiva, como una glorificación de la vida comunitaria que en ella ha florecido tras su ocupación. En todo caso prevalece una idea de hacer del cine un documento fiel de esa realidad auténtica que es el trabajo. Es como si al acercarse al mundo del trabajo, a los suburbios obreros en los años setenta, el cine tuviese que pasar por otro periodo de infancia, por otro momento de *cinéma-vérité*, aunque ahora la verdad la ponía el trabajador, sus manos, sus palabras, su aparente sencillez, su pequeño proceso de concienciación política.

Para otros, decididamente más recelosos, fábrica y trabajo no asignaban lugares físicos, sino propiamente el alma de todo el sistema. Como tal alma, las fábricas como los operadores no desaparecerían cuando el *diktat* neoliberal decidiese levantar el campamento y mandar las fábricas físicas a terceros países al tiempo que el modelo de la sociedad de control sustituía al disciplinario<sup>98</sup>. Filmar la fábrica en esta otra variante —con Godard y Farocki a la cabeza— quizá algo más perspicaz o al menos más actual, era sobre todo filmar un proceso que se estaba desparramando por todo el territorio y toda la existencia, y ya no valía, para filmar el trabajo, con plantar la cámara delante de un operario. El trabajo era un invisible sin localización espacial exacta —¿qué es y qué no una fábrica?— cuya naturaleza había que revelar con mucho esfuerzo, hasta hacer de ella algo perceptible. Digamos que, al fin y al cabo, autores como Tronti —y las feministas algo después— poco a poco estaban percatándose, ya a la altura de 1966, de que

---

aquí: José María de Luelmo Jareño, «Salidas de fábrica. Lecturas de una metáfora fílmica», *L'atalante. Revista de estudios cinematográficos*, n.º 26 (2018): 157-68.

<sup>98</sup> Gilles DELEUZE, «Post-scriptum sobre las sociedades de control», 1990, [http://www.oei.org.ar/edumedia/pdfs/T10\\_Docu1\\_Conversaciones\\_Deleuze.pdf](http://www.oei.org.ar/edumedia/pdfs/T10_Docu1_Conversaciones_Deleuze.pdf).

«cuanto más avanza el desarrollo capitalista, es decir, cuanto más penetra y se extiende la producción de plusvalor relativo, tanto más, pues, se hace orgánica la relación entre producción capitalista y sociedad burguesa, entre fábrica y sociedad, entre sociedad y Estado. En el nivel más alto del desarrollo capitalista, la relación social se convierte en un *momento* de la relación de producción, la sociedad entera devienen una *articulación* de la producción, esto es, toda la sociedad vive en función de la fábrica y la fábrica extiende su dominio exclusivo sobre toda la sociedad. [...] Cuando la fábrica se apodera de toda la sociedad – toda la producción social se convierte en producción industrial, entonces los rasgos específicos de la fábrica se pierden dentro de los rasgos genéricos de la sociedad»<sup>99</sup>. Ante los ojos de los más despiertos, lo que se presentaba delante era la utopía del capital haciendo un trabajador de cualquier cosa o proceso por inmaterial que fuere, incluidos los saberes, las relaciones, los cuerpos, esto es, la explotación de la plusvalía relativa en todas sus variantes. Así que filmar el trabajo iba a ser una misión mucho más ardua de lo que se creía a priori.

### ***Contra el ahogo espacial: heterotopías y huidas***

Retengamos por un instante a este aviso de Tronti acerca de la dilatación del alcance del capital y veamos cómo puede ayudarnos a entender otro fenómeno propio de estos años. El pensador italiano nos alerta del proceso de socialización capitalista que subsume todo el espacio y las actividades humanas a su lógica productiva. Además de hablarnos de un nuevo problema para los cineastas –¿cómo filmar ese proceso que ha hecho de todo una fábrica?–, estas palabras suscitan ante todo una sensación de ahogo espacial. Ciertamente, a finales de los años sesenta, muchos sentían que la utopía del capital, con su lógica de la explotación, con sus fábricas, sus máquinas de producir o comprar, su movimiento desenfrenado, su alta densidad de cosas y personas, había sido completada dejando una sensación de cierre y miseria espiritual. Esta utopía no parecía, desde luego, nada deseable. Los creadores se propusieron buscar líneas de fuga que la dejaran atrás. La rebelión y la búsqueda de lo alternativo produjo un interés por fabricar utopías concretas que no pudiesen caer en la degradación. Modos distintos de usar y habitar el espacio con el que ya se contaba surgieron por todo el mundo como respuesta al espacio genérico. Esto último se entendió con frecuencia como el proceso por el cual un *espacio* se activa o se recicla, se subjetiviza hasta que se convierte en *lugar* y así la vuelta a ciertos localismos era más que comprensible. Si la utopía se había acabado (Marcuse) es porque tenía que dar paso a la heterotopía (Foucault).

---

<sup>99</sup> Mario TRONTI, *Obreros y capital* (Madrid: Akal, 2001), 56-57.

A partir de 1968 el repliegue a los lugares donde era reconocible el desmoronamiento de la Modernidad parecía una solución poética y política válida. Se produjo así una fascinación por parte de los artistas por lugares absolutamente alejados de la decadente civilización, recónditos e imprecisos en sus límites pero auténticos en su esencia; y también por terrenos e islas que estando dentro de la ciudad (*terrains vagues* o solares vacíos y edificios abandonados) se encuentran fuera del circuito de uso y consumo normativo del espacio. En ambos casos, estos *afueras*, si se nos permite la expresión, se imaginan como lugares cargados de posibilidades, libertades y encuentros, de esa *vida posible* que reclamaba Deleuze y de esa necesidad de pararse, pensar y respirar que percibían todos. Enfrentados a esa enorme transformación de la ciudad que había supuesto el desarrollismo y preparados intelectualmente para impugnar al completo el mundo que de él había nacido, pensadores, cineastas y artistas comienzan a apreciar los valores de aquellos sitios que marginales, ruinosos, extraños u obsoletos ofrecían el contrapunto perfecto a una ciudad y una sociedad excesiva que ya no estaban dispuestos a soportar. En esta metamorfosis radical que estalla y rompe todas las costuras, aparecen en las grietas espacios de lo posible. Las heterotopías, los rizomas, las bifurcaciones, las poéticas del habitar pasaron desde entonces a los primeros puestos del catálogo de recursos poéticos y políticos de los movimientos y el arte alternativo, aunque no en todos casos se consiguiese sortear el peligro de la estetización y el solipsismo. Desde 1968 en adelante, la variedad de espacios que atrae a los artistas es inmensa y las posturas con las que se acercan a ellos son también múltiples (de la lucha, la crítica o denuncia a la activación, la subjetivación y el reciclaje, desde la fuga solitaria al comunitarismo localista, etcétera).

Tratando de ser más precisos en lo que a esta investigación se refiere, podemos decir que este trabajo político consciente de una *unheimlich* o extrañeza urbana que se produce en los setenta no es tan visible durante la década anterior, no al menos hasta 1968. En los primeros sesenta los cineastas y artistas siguen trabajando a partir de la crítica y denuncia del espacio social y menos en el plano de la «activación» o «reciclaje» del espacio urbano. En el cine neorrealista y postneorrealista italiano el *terrain vague* es simplemente un lugar cargado de violencia, fuera de la ley y castigado por la pobreza. Por su marginalidad, los *terrains vagues* son para el Pasolini que relea algunos tropos de la herencia neorrealista, el lugar del desbordamiento del deseo sexual. En otros casos, como es el ejemplo de Fellini, estos descampados pueden funcionar como el lugar de la excentricidad circense — *8½ (Otto e mezzo)* sobre todo nos da la prueba—. Pero en general, es el lugar donde se asesina o se dan palizas a las prostitutas —*Accattone, La comare secca, Rocco e suoi fratelli*— o donde sobreviven los más desposeídos —*Mamma Roma, Cabiria*—. En Francia, lo veíamos con Godard, en el cine documental y crítico de la primera mitad de los sesenta el descampado adyacente a los bloques de pisos no

es más que un residuo bastardo, no urbanizado, lleno de chabolas, farolas, gasolineras y cruzado por carreteras que anuncian los siguientes episodios de edificación<sup>100</sup>. En la primera mitad de los sesenta el *terrain vague* no es más que una herida hecha al campo, mientras que la contracultura y el cine independiente lo reconocerá como un espacio de alteridad, onirismo e incluso de combate.

Sin embargo, por influencia de los conflictos en América Latina y el Vietnam, los artistas se ven repentinamente seducidos por una guerrilla que ocupa un tercer espacio que no es ni urbano ni rural-campesino sino algo nuevo, el lugar imaginario donde las fuerzas subversivas preparan su asalto a la metrópoli —este, por ejemplo, es el modelo practicado por Godard en *Week-end* que luego repetirá en *Un film comme les autres* de 1968 (que analizaremos más adelante). En ocasiones las periferias y descampados de las ciudades son filmadas o concebidas por los artistas más comprometidos políticamente a partir de este punto de vista y los ilustran como si se tratase de una sierra o selva sublevada. Sobre todo en Francia, el *terrain vague* pasará a partir de 1968 a ser asimismo un enclave para la solidaridad entre obreros y estudiantes. Se trataba de ese sitio en el que se efectuaba la llamada a las «las tres U» —*université, usine et union*—, un lugar de reunión donde hablar y encontrarse, o incluso, un espacio activado y ganado para el juego de los niños o la pantomima teatral [9].

Tal y como decíamos un poco más arriba, esta nueva manera de mirar al espacio propició que además de los islotes urbanos marginales o las periferias en lucha, el arte y el cine independientes quisieran explorar otras líneas de fuga del exceso espacial y su multiplicación de *no-lugares*, bifurcaciones que los llevaron por el sendero de lo primigenio y la apreciación del pasado<sup>101</sup>. A la altura de 1968 la ciudad o su versión espuria, es decir su perversión, en esas cadenas de suburbios interminables que proliferaban por el terreno, se había extendido tanto que algunos consideraban que su verdadero afuera —si es que existía— estaba realmente muy alejado, situado en esos puntos salvajes con los que aún contaba una tierra cada vez más chica. El medio rural también había sufrido un proceso ininterrumpido de degradación y explotación (lo veíamos, por ejemplo en *Weekend*). Hacía ya mucho tiempo que



[9] *Puisqu'on vous dit que c'est possible*, Chris Marker, 1973. *Un film comme les autres*, Grupo Dziga Vertov, 1968. Cartel de la Escuela de Bellas Artes, París, 1968.

<sup>100</sup> Véase Michel DEVILLERS, «Terrain vagues», *Cinematographe*, n.º 43 (1979): 14-16.

<sup>101</sup> La noción de no-lugar fue teorizada por Marc AUGÉ desde la aparición de *Non-Lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, (Paris: Seuil, 1992) más arriba citado en la traducción castellana. En este breve pero influyente ensayo, el antropólogo francés define la contemporaneidad como un tiempo de superabundancia espacial que no solo no consigue generar lugares antropológicos que expresen la identidad de un grupo social sino que además erosiona los ya existentes. El exceso espacial es en realidad un incremento en el número de espacios de tránsito donde los individuos solitarios se sienten como espectadores incomunicados ante un espacio que no les importa. En los no-lugares la superpoblación convive con el aislamiento social.

el campo no garantizaba ningún retiro espiritual o umbral hacia una vida más auténtica.

Quizá lo que sí quedaban, y quizá por ello cierta facción de los artistas se trasladaron allí, eran territorios aún más pre-capitalistas, anteriores a la llegada de la sociedad industrial y consumista, más originarios o primitivos que el campo. A partir de la segunda mitad de los sesenta, muchos artistas —sobre todo en Estados Unidos y en el llamado «cine estructural»—, se sintieron interesados en indagar en el potencial poético de sitios y nociones como «la tierra», «lo nómada», la «nada», el desierto, el bosque, la montaña, paisajes primitivos que quedaban muy alejados de la ruidosa y vigilada vida en la ciudad. Estaban completamente vacíos a diferencia de las urbes repletas de basura y objetos innecesarios, y se vivían según ritmos decididamente más lentos que el *tictac* de las fábricas y los medios de transporte (tiempos, de hecho, tan lentos como que eran más geológicos y prehistóricos que humanos). En el cine este gusto de la contracultura americana de los setenta por los tiempos de largo recorrido, las gentes auténticas y la exploración del paisaje natural puede encontrarse desde ese viaje iniciático de dos *cowboys* drogados que es *Easy Rider* (Dennis Hopper, 1969), al estudio de la cultura de los «nativos» en *Desert People* (David Lamelas, 1974), el vasto memorial de la profunda pero variada Norteamérica en *Milestones* de Robert Kramer y John Douglas de 1975, las películas estructuralistas de James Benning o la influyente pieza de cine de paisaje fechada en 1971 *La Région Central* de Michael Snow, que conmovería a una generación de cineastas luego llamados conceptuales. En el cine alemán de la primera mitad de los setenta, especialmente en el de Wim Wenders, también se revaloriza el paisaje natural visto desde la ventanilla del coche o apreciado en la conversación con los lugareños conectando con el espiritualismo del romanticismo germano. Hasta en España, comenta Requena, «en los setenta, hacia 1973, cuando los sueños desarrollistas y consumistas empiezan a quebrarse y la gran crisis económica empieza a crear el ambiente de la sensibilidad postmoderna, los universos rurales reaparecen pujantemente en el cine español. [...] Desde los setenta comienza a interesar precisamente todo aquello que se resiste a tal pasteurización del universo: el grano, la resistencia matérica de los cuerpos, los objetos y los paisajes [...] la pervivencia del misterio —y del sentido— de las cosas que los universos tecnológicos urbanos parecen haber abolido»<sup>102</sup>. El tiempo que va de 1968 a 1975, recordemos, es también el momento en el que Pasolini emprende su búsqueda del proletariado perdido en cualquier rincón salvaje del planeta o buceando en el pasado. 1975 marca también el punto en que Godard inicia un viaje sin retorno a su Suiza natal.

---

<sup>102</sup> Jesús GONZÁLEZ REQUENA, «Apuntes para una historia de lo rural en el cine español», en *El campo en el cine español* (Madrid, 1988), 13-27.

Otra opción era huir sin cesar, aunque ello implicase afrontar crueles paradojas. A partir de 1972, comenta Chevrier, el sujeto se mueve entre dos contradicciones enormes: el aislamiento absoluto del espacio homogéneo –y ya veremos cómo desde el punto de vista de la mujer esta reclusión se produce en la propia casa que es vivida como el más repetitivo y represivo de los espacios– o el nomadismo radical<sup>103</sup>. Pero esta última elección, la fuga continua de la ciudad homogénea y del domicilio familiar, suponía pagar un precio muy alto: la soledad y la incomunicación. Solo así, si atendemos a este factor espacial, podremos entender una hornada de trabajos que exploran el *spleen* de un sujeto en permanente errancia e incapaz de *habitar* el tiempo y la ciudad si no es precariamente. Nadie como Akerman o nuevamente Wenders acertó mejor, al tratar con premura y rechazando toda mitología de la velocidad, la fragilidad del afecto ocasionada por ese tipo de nomadismo insomne y a escala global que se impuso paulatinamente a partir de los años 70, si no con tintes claramente ideológicos, al menos sí con el carácter de eso que Deleuze y Guattari llamaban un *mot d'ordre*, y que arrastraba a una vivencia del tiempo cada vez más desapegada de demarcaciones naturales. Sus imágenes transmiten una aguda sensación de cansancio y están impregnadas de cierto saber melancólico: en la era de los flujos todos somos nómadas (por tanto nadie lo es realmente) y nada es perdurable, ni las relaciones interpersonales ni el contacto con la ciudad.

Por supuesto que todas estas tentativas de escape y devaneos no son sino síntomas de que las ciudades se habían convertido en espacios genéricos y trastornados y habían perdido parte de la heroicidad con la que estaban revestidas durante la Modernidad. En 1972, año en que clausura la IS, fecha en la que el complejo urbanístico de Pruitt-Igoe en la periferia de Saint-Louis –considerado un ejemplo paradigmático de la arquitectura moderna–, es también el año en que Italo Calvino escribió su «último poema de amor a las ciudades» cuando, debido a su crecimiento desmesurado y las políticas de exclusión social, se habían convertido en lugares invivibles que invitaban a un repliegue hacia la imaginación y sus *ciudades invisibles*. En un corto que data de 1976 Godard, junto con su esposa y también realizadora Anne-Marie Miéville, deja entender su desagrado con el estado actual de la ciudad París, de la que huyó a comienzos de los setenta:

Los monstruos tienen un plan. No solo un plan para la ciudad sino para el mundo entero y la ciudad es solo una imagen de ese plan que cada día se despliega de forma industrial. Para descansar, los monstruos han construido cuerpos sólidos en los que permanecen [*Ils demeurent*]. Permanecen algunos instantes antes de partir a la superficie de las cosas. Es así como para los monstruos el mundo siempre aparecía como algo triste.<sup>104</sup>

---

<sup>103</sup> Jean-François CHEVRIER, *Des territoires*, (París: Arachnéen, 2011), 74-87.

<sup>104</sup> Tomado de *France tour détour deux enfants*, capítulo tercero.

## *El interior y los cuerpos*

Llegados a este punto podemos advertir que el cine nacido al calor de los movimientos sociales y del episodio de mayo se encontraba oscilando siempre entre distintos polos: la palabra y la imagen, la sacudida y el encuadre pausado, la toma fugaz y el registro lento, pasado y presente y, desde el punto de vista espacial, hablábamos del balanceo centro/periferia. En intensa conexión con los anteriores, a esta lista habría que añadirle otro dualismo más: interior/exterior o dentro/fuera. Una definición alargada del espacio —como la que estaban generando las teorías de Lefebvre— junto a una noción holística de la política producirá una feroz crítica a la ciudad capitalista. Pues resulta que, como ya advirtiera el sociólogo, «una reapropiación del cuerpo, ligada a la reapropiación del espacio, forma parte integrante de todo proyecto revolucionario de hoy en día, utópico o realista, si evita la banalidad pura y simple»<sup>105</sup>.

Aun a riesgo de generalizar, digamos que en paralelo a este cine callejero que desde las nuevas olas al militantismo de los setenta se dejó llevar fascinado por el espontaneísmo del espacio abierto —en forma de un vitalismo de la vida urbana primero y de una atracción por la espontaneidad política de la calle después—, y esa otra autenticidad de los «terceros espacios», vamos a hallar en el cine moderno una atención crítica a los lugares enclaustrados, represivos y solitarios del mundo contemporáneo, que llega a su apogeo a partir de 1968. El cine alternativo ofreció un inmenso estudio de la articulación público/privado de nuestra geografía urbana y, sin temor a equivocarnos, podemos considerar que de forma alegórica, el espacio se va cerrando conforme las luchas políticas dicen adiós a sus esperanzas y van abandonando las plazas. Un cine que nos lleva de la cocina de una casa cuya extensión lógica son los pasillos del supermercado, la cama en un dormitorio asfixiante de un apartamento en una torre de pisos, o hasta el cuerpo como lugar de retirada cuando toda la retórica política del espacio colectivo queda agotada, cuando las masas empiezan a deshacerse y los individuos solitarios vuelven a casa y encuentran que también allí —¡sobre todo desde allí!— hay que pensar el espacio en términos políticos y la subjetividad política en términos espaciales.

Si la calle retornó en su versión más contendiente, la casa pasará a ser otro campo de batalla, político por derecho propio. Eran los años de las guerrilleras como Monique Wittig, de los escritos de Foucault sobre la sexualidad y de la plenitud del psicoanálisis, cuando el cine independiente iba a desplegar un mapa encadenado de la reclusión. Incluso hasta aquellos espacios privados (como la cama) que en los primeros compases de la década de los sesenta había irrumpido como una ráfaga de

---

<sup>105</sup> LEFEBVRE, *La producción del espacio*, 215.

vida y rebeldía al hacerse pública (en la pantalla de cine) empiezan en los plomizos setenta a poblarse de fantasmas privados y represiones sexuales a medida que los sueños se van convirtiendo en pesadilla<sup>106</sup>. Cuando la utopía política va quebrándose el espacio podía llegar a sentirse cargado de una violencia extrema y no sublimable. El cine crítico se propuso captar este estrechamiento tanto como desafiarlo. Especialmente el cuerpo como «primer espacio» y principio para estudiar los lugares cerrados (pues en ellos, casi no hay nada más que cuerpos), va a ser objeto continuo de interés, si no de obsesión, por parte de los creadores. Así también el cuerpo y el sexo, que siempre fueron asuntos políticos, qué duda cabe, se revisten en los años setenta de un poder de simbolización y metaforización hasta acabar revelándose como el lugar del crimen, el espacio idóneo donde consumir toda suerte de alegorías políticas. Tal interés, decimos, nos habla de un desplazamiento de lo público y la política en el exterior a lo privado y la política en las casas y los cuerpos, pero veremos que, como suele ocurrir, este trayecto es de ida y vuelta.

Pero vayamos paso a paso. Primeramente recordemos que el horror de la IIGM había supuesto un cambio absoluto en la representación del cuerpo. Las vejaciones y violencias a las que estuvieron expuestos los dotaron de una fragilidad que es visible en la obras de posguerra —lo es sobre todo en ese arte de *lo informe*, hecho de una carnalidad siempre despedazada—. Desde entonces el siguiente momento de cambio crucial fue, como hemos comprobado, los primeros años sesenta y su explosión consumista de imágenes del cuerpo —normalmente femenino— que invitaba a disfrutar sin tapujos de la carne siempre que ésta fuese un artículo más que llevar al mercado. Lo que debemos considerar ahora es que, desde finales de los sesenta, o sea, desde el nacimiento de esa cultura que iría siempre a la *contra*, esa carne, esos cuerpos y esos lugares por los que se deslizaban, iban a ser mirados directamente, cara a cara como elementos políticos (o sea, sociales e históricos), para ser blandidos como tales. Es innegable que el clima de aperturismo y licenciosidad de los sesenta —en el mejor de los sentidos que ofrece el término—, dio vía libre para la exploración del cuerpo tanto como vehículo de un movimiento político como en todo lo que tenía él mismo de desconocido y por cuanto era producto y soporte, fruto e imagen, de un determinado estado de cosas. Inspirados por lecturas en clave política de la fenomenología los artistas situarán el cuerpo en el eje de su creación.

Nadie duda de que una de las pulsiones de esta ráfaga contracultural de gran alcance que fue el 68 era la de quebrantar los cotos cerrados y destapar cada vez más los escondrijos donde se escondía una vida adormecida.

---

<sup>106</sup> Y si no, compárese esa cama a tres, alegre, jocosa, hecha para jugar de la *Nouvelle Vague* (*À bout de souffle, Jules et Jim, Masculin/Féminin*, etcétera) con las largas sesiones de sexo destructivo en los setenta (*La maman et la putain, Último tango a Parigi, Jeanne Dielman*, etc.).

Normalmente lo que se pretendía era poner todas estas parcelas bajo la lupa de la mirada política, para después apropiárselas. A este acto de sabotaje, análisis y toma se lo llamó «liberación», aunque nosotros hemos preferido el concepto de «reparto», que tiene más que ver con la producción y distribución y alude menos a un carácter reprimido de los elementos —las cosas, los cuerpos, desde luego, no están ahí esperando ser salvados—. Con todo, parece lógico que si la ciudad, las palabras y los tiempos reclamaban su «liberación», los cuerpos hiciesen lo propio. Y hemos visto cómo la energía subversiva de Mayo discurrió por los cuerpos de los manifestantes, los obreros, las mujeres, los subalternos o cualquier otro indignado, con su aparición misma y en sus posturas y sus gestos, con su motricidad a veces exacerbada. Cuando no ocurría que se hacían entre ellos un cuerpo colectivo en los actos y encuentros políticos. Y no solamente un cuerpo que habla y se mueve, también, un cuerpo sufriente, en la fábrica, en la carrera contra la policía y en la casa. El problema de toda la década, que acabaría por decirse a gritos en las calles pero que ya se murmuraba antes, era la vida. Esa vida *otra*, liberada, no-alienada, verdadera, la que estaba *ailleurs*, la vida *vivida*, etc. que había que alcanzar. ¿Cómo no tener entonces esperanzas en la revolución cuando se liberaba el cuerpo? Pues ¿qué otra cosa puede darnos una imagen más directa de la vida que el cuerpo agitado?

Desde mediados de los sesenta en adelante el cuerpo fue adquiriendo dimensión revolucionaria y se colmó de valores políticos por diversas vías. Se había hecho «cuerpo colectivo» en las plazas y calles como en las piezas de Lygia Clark o cualquier otra performance. Cuerpo lacerado y violentado pero beligerante en las perturbadoras prácticas del *accionismo*, cuerpo combatiente que trasgrede los códigos sociales y culturales en el incipiente arte feminista o cuerpo-médium en los experimentos de los primeros video-artistas. Por todas partes cuerpos distintos a los que ofrecía la publicidad, empezaban a mostrarse, moverse y desfigurarse, siempre subversivos a pesar de su fragilidad. Tomemos las palabras de Guasch: «El arte corporal se presenta como la primera medicina para la enfermedad social puesta en evidencia por los desórdenes políticos y culturales del Mayo francés, y como la más contundente y violenta reacción contra el *establishment* que, conscientemente o no, es el responsable de poner el mundo al revés, un mundo que en lugar de dar vida, esclaviza, mutila y castra al ser humano»<sup>107</sup>. El despertar del cuerpo fue otra de las conmociones que deparó la revuelta.

---

<sup>107</sup> Anna María GUASCH, *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural* (Madrid: Alianza Forma, 2011), 94. Por su parte Dominique Baqué considera que existe una diferencia clara entre estos cuerpos de los años sesenta y las carnes torturadas del arte en las décadas posteriores: «No hay que confundir el cuerpo intimista de los años noventa que es un cuerpo de repliegue con el de las vanguardias libertarias que es un cuerpo de resistencia». BAQUÉ, *Pour un nouvel art politique. De l'art contemporaine au documentaire*, 40. No estamos de acuerdo con esta censura a las prácticas

Por supuesto, el cine se sentirá absolutamente fascinado por el cuerpo. Como se ha dicho en multitud de ocasiones, «el 68 representó para el *cuerpo* una gran liberación. Hasta ese momento, mostrar un cuerpo desnudo o realizando las actividades fisiológicas que le son propias, era considerado un tabú o algo de muy mal gusto. Con la liberación de las costumbres que se produjo a raíz de Mayo del 68, el cuerpo se exhibió en todas sus facetas y sus actividades se transformaron en la gran preocupación de algunos importantes cineastas»<sup>108</sup>. El cine, arte de la presencia, el más dotado de todos después de la performance y el teatro para mostrar los cuerpos, va a participar de una resensualización política de la imagen palpable, especialmente en un tipo de cine *underground*, o alternativo que comienza su carrera entre mediados y finales de los sesenta. Este cine va a ampliar el espectro de sensaciones y experiencias del espectador ante las texturas de la imagen, teniendo al cuerpo como eje o principio para otorgar densidad material a la imagen. Acudamos al testimonio de Akerman: «En mis películas, sigo una trayectoria opuesta a la de los creadores de películas políticas. Ellos tienen el esqueleto, la idea y luego la simbolizan: yo tengo en primer lugar la carne, el esqueleto aparece más tarde»<sup>109</sup>. Este cine entiende que la imagen plana y reluciente de la industria hollywoodiense (la imagen mercancía) ya no tiene ningún espesor ni nada que decirnos sobre los rituales corporales diarios, sobre sus lados oscuros y trazas, al tiempo que los sesudos presupuestos de la vanguardia llamada política le son insuficientes y ajenos. Se propone así una estética plebeya que pregona una especie de retorno a los orígenes de la imagen, a la cinta casera con pocos medios —la profunda relación del vídeo y el espacio doméstico abrirá todo un campo nuevo de posibilidades—<sup>110</sup>, en tanto que negación del espectáculo tan fuerte como lo eran las tomas «imperfectas» de las calles tumultuosas. Este tipo de cine y vídeo experimental, poco importan los apelativos, supone una tercera vía al cine colectivista de la contra-información pero no por ello sus obras son menos políticas. Sostener, como sucedió después de mayo de 1968, que *todo es político* significaba no dejar nada de lado, empezando por el propio cuerpo y su sexo. «Política— argumenta Badiou— nombra el deseo del comienzo, el deseo de que algún fragmento de lo real se exhiba por fin sin miedo ni ley [...]. La

---

corporales del arte a partir de los años ochenta —si se quieren ver cuerpos agitados y resistentes acúdase al catálogo de la exposición *Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina* celebrada en el MNCARS en el año 2012— aunque sí consideramos pertinente hacer distinciones históricas sobre elementos que como el cuerpo a veces se han evaluado desde el naturalismo y la falta de historicidad.

<sup>108</sup> Patricia BADENES SALAZAR, *La estética en las barricadas. Mayo del 68 y la creación artística* (Castellón de la Plana: Universitat Jaume I, 2006), 227.

<sup>109</sup> Tomado de Ivone MARGULIES, *Nada ocurre. El hiperrealismo cotidiano en Chantal Akerman* (Barcelona: Editorial 8mm, 2018), 47.

<sup>110</sup> JAMESON, *La estética geopolítica*, 45.

conexión arte/política es incomprendible si no se da a la palabra "política" ese sentido dilatado y subjetivado»<sup>111</sup>.

Por ello, los cineastas se concentraron en forzarnos a mirar y desentrañar lo invisible o a escuchar lo impronunciable, por difícil que sea, y prestar oído a quienes hasta entonces seguían permaneciendo callados. Con frecuencia se dice que *La Maman et la Putain* (Jean Eustache, 1973) es la gran película de 1968 precisamente por esta razón. Allí, las mujeres finalmente «hablan de sus cuerpos (de sus reglas, de sus deseos) con una crudeza inusual [10]. Pero, paradójicamente, los protagonistas de la película no podrían haber participado en el 68, porque no tienen el cuerpo adecuado. Serían políticos por el lado del comentario más que de la acción, del discurso más que de la práctica»<sup>112</sup>. Sobre la cinta dijo Eustache: «mi intención era la forma en la que las acciones importantes se insertan a través de una continuidad de acciones anodinas. [...] Hablo de lo que ocurre por debajo de la cintura y al mismo tiempo es del ojo y del oído de lo que se trata, esto es, de órganos superiores»<sup>113</sup>. El cine del 68 también se pregunta *qué hacer* con lo que pasa por debajo de la cintura.

A nadie se le escapa que este tipo de cine que escruta pacientemente los cuerpos, sus actitudes ceremoniosas, sus serialidades o sus estados a veces intrascendentes y en otros casos bajo situaciones-límite, deteniéndose en los espacios cotidianos por los que se deslizan e implicando al espectador en su fisicidad, estalla gracias a los aportes del feminismo y el pensamiento de las minorías étnicas y sexuales. Akerman, Duras, Varda, Mulvey, Rainer (pero también el citado Eustache o Garrel, Perec y Godard) con el precedente indiscutible de Warhol, son hitos en este sentido [11]. Sin embargo, no debemos pensar que nos hallamos ante un acercamiento al cine identitario o cerrado, ni tan siquiera excesivamente activista o enrabiado, aunque por supuesto hubiese grupos de cineastas militantes feministas y homosexuales bien organizados<sup>114</sup>. En todo caso se trataría de un «cine del devenir» o más bien ante una estrategia micropolítica del cine moderno que Deleuze llama la captación de lo «intolerable». Es decir, un cine que mira el cuerpo para levantar acta y explicar la imposibilidad de vivir en la injusticia continua que gobierna en el imperio de la violencia cotidiana. Si la consigna era correr velos y examinar lo que no se había visto, cabía la posibilidad de que lo que allí se encontrase no fuese especialmente agradable ni liberador en modo alguno.

<sup>111</sup> BADIOU, *El siglo*, 189-190.

<sup>112</sup> Stéphane BOUQUET, «L'usine à organes», en *Cinéma 68* (París: Cahiers du cinéma, 2008), 184.

<sup>113</sup> Jérôme D'ESTAIS, *Jean Eustache ou la traversée des apparences* (París: Éditions LettMotif, 2015), 42.

<sup>114</sup> El mejor ejemplo son colectivos de cine de contra-información feminista y homosexual en Francia, estudiados por HÉLÈNE FLECKINGER, «Y'a qu'à pas baiser». La représentation des corps sexués dans le cinéma militant féministe et homosexuel», en *Une histoire du spectacle militant (1966-1981)* (París: L'entretemps éditions, 2007), 297-308.



[10]



[11] *Je, tu, il, elle*, Chantal Akerman, 1974. *Sleep*, Andy Warhol, 1963.

Pocos se engañaron. De hecho, lo que encontraremos tras el sesenta y ocho es sobre todo un arte que no se limita a alabar la liberación sexual y/o los aspectos más benignos de la desintegración de las viejas instituciones familiares —por otro lado no tan en declive como se deseaba— sino que más bien muestra la cara oculta de la sexualidad y el funcionamiento represivo, angustioso y violento del sistema<sup>115</sup>. Se trata, normalmente, de un cine que explora la parálisis de la visión y la voz ante lo insoportable, a través de una poética del vacío para dar cuenta de la ausencia, del peso del tiempo y el silencio en los lugares cerrados (aunque sea un silencio verborreico), etc. O, a la inversa, mediante la confrontación directa con los efectos que esa miseria diaria y esa banalidad que horroriza inscriben en los cuerpos de aquellos que la soportan y quiebran sus voces. Una voz que por otro lado, poco tiene que ver con ese narrador tradicional que todo lo sabe sobre la historia o las aventuras de los protagonistas, sino que contrariamente, es más bien una «voz débil» que se limita a conversar con gente cuyo rostro se nos oculta, hacer preguntas sin respuesta o mostrar sus dudas y olvidos. Asimismo, el tiempo es frágil o se estira y estira para acoger íntegro el discurso de esta voz aún en sus ausencias, fallas o incongruencias, aún en lo que tiene de indecible.

No siempre es fácil, sin embargo, discernir en la práctica de cada caso cuál ha sido la pretensión del creador: si la pulsión de hacer el cuerpo presente en la cinta o el anhelo por denunciar lo inadmisibile. Poco importa, lo pertinente es que podemos ahora matizar: el cine de en estos años se sentirá absolutamente fascinado por el cuerpo como *hecho social*. Volvemos a Deleuze:

La *post-nouvelle vague* no cesará de trabajar y de inventar en estas direcciones: las actitudes y posturas del cuerpo, la valoración de lo que sucede en el suelo o acostado, la velocidad y la violencia de la coordinación, la ceremonia o el teatro que se desprende de todo ello. [...] Es verdad que el cine de los cuerpos no carece de peligros: una exaltación de los personajes marginales que hacen de sus vidas cotidianas una insípida ceremonia; un culto de la violencia gratuita en el encadenamiento de las posturas; una cultura de las actitudes catatónicas, histéricas o simplemente asilares [...] y acabamos por cansarnos de todos estos cuerpos que resbalan a lo largo de la pared para terminar acurrucados. Pero desde la *nouvelle vague*, cada vez que surgía un film bello y poderoso, encontrábamos en él una nueva explicación del cuerpo. [...] Las autoras femeninas, las realizadoras femeninas, no deben su importancia a un feminismo militante. Lo que cuenta más es la

---

<sup>115</sup> La contrapartida lógica de este cine son esas películas-utopía absolutamente comerciales, que ofrecían al espectador una regeneración en la pantalla de lugares y nociones como el pasado, la familia, la autoridad, todo aquello que en las calles estaba desintegrándose. En los años setenta la *mode rétro* vino a vender nostalgia al por mayor. En todas las cinematografías se produce un ajuste de cuentas con el pasado. En Italia, Alemania y España, por ejemplo, se redescubre el fascismo/franquismo como real reprimido que emerge después de tantos años, pero en muchos casos pareciera que se trataba de la fantasía de un mundo ordenado. Véanse al respecto los estudios de Jameson. Recomendamos concretamente *Signaturas de lo visible*.

forma en que supieron innovar en este cine de los cuerpos, como si las mujeres tuvieran que alcanzar la fuente de sus propias actitudes y la temporalidad que les corresponde como *gestus* individual o común.<sup>116</sup>

El cuerpo, como la palabra, podía ser común. Es social. E igual que con la palabra, el cine dotará a la imagen del tiempo necesario para que de ella emerjan los cuerpos, de tal suerte que esta estética antifetichista y espuria conecta con una noción igualmente política del tiempo: un tiempo largo y literal que ya no es el del goce instantáneo de la publicidad para un cuerpo concreto que tampoco es ya el cuerpo del deseo hipersexualizado. Estamos tentados a decir que aquello que Deleuze denominó «la imagen-tiempo» podría pensarse ahora como una auténtica «imagen-tiempo-cuerpo».

Jameson ha detectado que nuestra cultura postmoderna se rige por una inmediatez del cuerpo derivada de la reducción al presente perpetuo tras la clausura del horizonte futuro, a saber, la centralidad del cuerpo como única realidad superviviente: «Creo que también puede hablarse de la desaparición del pasado como algo que vertebré el presente. El énfasis en el cuerpo es también un énfasis en el presente, puesto que el cuerpo solo existe en el presente»<sup>117</sup>. Y sin embargo en el cine independiente, minimalista, estructural o más alternativo, la exploración del cuerpo en un tiempo prolongado puede llevarnos hacia estratos profundos o constituir la crítica más feroz al presentismo del tiempo que se haya pensado, contrariamente al diagnóstico de Jameson. Volveremos sobre esta problemática en el siguiente epígrafe sobre Godard. Conformémonos ahora con recoger las palabras de Comolli: «El cine documental que trata de la "vida en común", de la vida social y política, renueva el cuerpo y la palabra, la palabra y la duración, el cuerpo y el tiempo. Está claro que la cuestión de la duración es fundamental en la representación del gesto y del cuerpo político: es exceso, de creencia, de transformación, incluso de utopía»<sup>118</sup>. Cuerpos,

---

<sup>116</sup> DELEUZE, *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*, 259-261.

<sup>117</sup> Fredric JAMESON, *El postmodernismo revisado* (Madrid: Abada Editores, 2012), 87. Aunque algo menos preocupado por la dimensión temporal perdida, Badiou no parece estar muy lejos del americano: «He resumido lo que en mi opinión constituye la ideología dominante hoy, tras la muerte de Dios y en la soberanía abstracta del mercado, mediante la fórmula "no hay más que cuerpos y lenguajes"». BADIOU y DURING, «Un teatro de la operación. Entrevista de Elie DURING con Alain Badiou», 24.

<sup>118</sup> COMOLLI, *Corps et cadre. Cinéma, éthique, politique*, 437. Si decíamos más arriba que las anotaciones de las feministas sobre la reproducción son muy pertinentes en nuestra actual coyuntura de crisis, la necesidad de pensar cómo podemos emplear ahora la corporalidad, o más bien, qué ha podido sucederle a nuestros cuerpos, no es menos oportuna. Sobre la posible pérdida del cuerpo en el horizonte cibernético y de ubicuidad que nos gobierna, se alarmaba Virilio e iba mucho más lejos que Jameson en su pesimismo: «La cuestión de la corporeidad nos toca a todos —utilizo la palabra «tocar» intencionadamente. Hay tres cuerpos que están indiscutiblemente ligados: el cuerpo territorial, es decir, el del planeta y la ecología, el cuerpo social y, finalmente, el cuerpo animal o humano. De ello se deriva la necesidad de recolocarse con relación al cuerpo, de recolocar el cuerpo con relación al otro —la cuestión del prójimo y de la alteridad—, pero

palabras y tiempos. El cine seguía su camino hacia el rebajamiento completo, hacia una austeridad y simplicidad que, contrariamente a lo que podría pensarse, le permitiría mirar mejor el mundo.

Desde otro ángulo, hemos de decir también que esta importancia que adquiere el cuerpo o incluso la vida como algo «encarnado», o sea, no en tanto que concepto abstracto o metafísico, sino como un cuerpo que respira y trabaja, no fue ningún brindis celebratorio del fin de los grandes relatos históricos. El malestar y las insoportables condiciones inherentes a la sociedad capitalista se sufrían, primeramente, en la propia piel. El cuerpo no era solo el fin del camino cuando el camino estaba cerrado sino más bien el principio de una crítica global a la sociedad. Recordemos que mientras se hacían estas películas, escritoras como Federici anotaban:

Es una ilusión concebir la liberación femenina como un «retorno al cuerpo». Si el cuerpo femenino «como discuto en este trabajo» es un significante para el campo de actividades reproductivas que ha sido apropiado por los hombres y el estado y convertido en un instrumento de *producción de fuerza de trabajo* (con todo lo que esto supone en términos de reglas y regulaciones sexuales, cánones estéticos y castigos), entonces el cuerpo es el lugar de una alienación fundamental que puede superarse solo con el fin de la disciplina-trabajo que lo define.<sup>119</sup>

Es decir, que el capitalismo se desarrolla no solo dentro de la fábrica, sino en la sociedad, que deviene fábrica de relaciones capitalistas, como terreno fundamental de la acumulación capitalista. [...] El movimiento feminista en el que yo me inicié hablaba siempre de la sexualidad, de los niños y de la casa. [...]

---

también con relación a la Tierra, es decir, al mundo propio. [...] Ser es estar presente aquí y ahora. La cuestión de la telepresencia deslocaliza la posición, la situación del cuerpo. Todo el problema de la realidad virtual es, esencialmente, negar el *hic et nunc*, negar el «aquí» en beneficio del «ahora». Ya lo he dicho: ¡ya no existe el aquí, todo es «ahora» La reapropiación del cuerpo, para lo que la danza supone la resistencia máxima no es simplemente un problema de coreografía sino un problema de sociografía, de relación con el otro, de relación con el mundo. De otro modo, es la locura, es decir, la pérdida del mundo y la pérdida del cuerpo». Paul VIRILIO, *El ciber mundo, la política de lo peor* (Madrid: Cátedra, 1997), 46. Quizá el presente ha acabado por destruir el cuerpo. Esto es algo que ni Jameson supo ver con la debida antelación. Sea como fuere podemos apreciar que las preocupaciones que asaltaron a los artistas a finales de los sesenta siguen siendo muy importantes para nosotros y no están, en muchos casos, cerradas.

<sup>119</sup> FEDERICI, *El Calibán y la bruja. Mujeres, cuerpo y acumulación primitiva*, 28. [La cursiva es nuestra]. Que el cuerpo era el comienzo de una conciencia política pues era lo poco que le quedaba a los desposeídos, lo cantaba Nina Simone, mujer y negra, en ese preciso año de 1968 con su single *Ain't got no/I got life* en el que se dice: «No tengo casa, ni zapatos/ni dinero, ni estilo/No tengo madre, ni cultura/No tengo Dios/ ¿Qué es lo que tengo?/¿Por qué sigo viva entonces?/ Tengo mi pelo, mi cabeza/Mi cerebro y mis orejas/ Mi cuello y mis tetas/ Mi corazón y mi alma/Mi espalda y mi sexo/Tengo mi vida y nadie me la va a quitar/Tengo la vida».

No hay casa separada del territorio; la casa atraviesa el territorio.<sup>120</sup>

A fin de cuentas cuando todo es carne de explotación qué más da la sustancia de la que esté hecha. Partir del cuerpo y del interior para ir poco a poco desgranando los mecanismos de usurpación del espacio y hacer el camino a la inversa, partir del territorio para llegar al más pequeño rincón de piel. He aquí un itinerario de trabajo que seguirán algunos artistas (decididamente Godard). Deleuze llamó política de lo *menor* a esta habilidad para adentrarse en el universo interior de la casa y sus asuntos ordinarios —que en ocasiones no mostró miedo alguno a enfrentarse con lo escatológico o lo abyecto— y hacer de él un lugar de toma de conciencia, es decir, de toma de posición en el inconsciente. Lo interesante quizá de esta nomenclatura —*devenir menor*— es esa idea de proceso de un estado a otro. Este cine del devenir juega a trazar continuos correlatos entre unas esferas y otras (entre el cuerpo y la fábrica, o entre un colchón y la calle, etc.) para desnudar la distancia que aleja lo más inmediato (las trivialidades de una familia o una pareja) de las grandes contradicciones y problemas sociales de la colectividad desplegados sobre el espacio público.

---

<sup>120</sup> Tomado de Verónica GAGO, “Cuentos de brujas”: Entrevista a Silvia Federici», *Marxismo crítico*, 2015, <https://marxismocritico.com/2015/04/20/cuentos-de-brujas-entrevista-a-silvia-federici/>.

**Segunda parte. «A contratiempo»: pensar la producción social del espacio urbano con Jean-Luc Godard (1968-1979)**

Abre bien tus ojos. Para hacerlo, necesitas tiempo y espacio.

Jean-Luc Godard.

Y casi siempre es del amor de lo que se trata.

Alain Badiou.

El amor, el trabajo y algo entre ambos. [...] No es solo una de las tonterías habituales de Jean-Luc, es algo que existe.

Jean-Luc Godard.

***Retorno para volver a empezar.***

Suele decirse que en 1967 Godard auguró un nacimiento. Se lee con frecuencia que con su controvertida *La Chinoise* (*La china*) aparecida tal año, el ya afamado director predijo el estallido de Mayo y la insurrección de los estudiantes. *In nuce* estaban también en *La Chinoise* todas las incoherencias, liturgias, lugares comunes, convicciones férreas luego caídas en desgracia, obcecaciones, chifladuras y hasta sesgos de género que cierta militancia política remolcaría consigo. Esta posición de vate, merecida o no, le depararía no pocos quebraderos de cabeza y duras críticas. En efecto, Godard supo ver antes que nadie el tumulto que se oteaba en el horizonte y traslucir en sus películas toda la confusión, violencia y desconcierto reinantes.

Sin embargo, creemos que se pierde más de lo que se gana si nos plantamos aquí y nos contentamos con vislumbrar cómo Godard pudo ser el mayor representante del histerismo político de estos años. La fuerte polémica en torno a *La Chinoise* y la obsesión de la crítica por los posteriores derroteros por los que discurrió la vida militante del suizo, eclipsaron —y continúan haciéndolo— cualquier otro aviso que nos hiciese sobre la realidad de su tiempo. Pero, lo que es más grave y estéril es que la insistencia en analizar su periodo a partir de 1967 rastreando las fallas, viscosidades ideológicas y los elementos más paralizantes de la praxis política de aquellos años, ha aparcado otras miradas y ha negado las evidentes líneas de continuidad que cosen sus distintas etapas. Como previene Dubois, «el universo de Godard constituye menos una sucesión de periodos separados por rupturas radicales que un bloque singularmente sólido y profundamente coherente, especie de materia general fluctuante, cuyos estados no pasan de ángulos de visión diferentes y siempre articulados en torno a las mismas

punzantes cuestiones»<sup>1</sup>. Entre estas cruzadas personales y punzantes cuestiones, creemos, la más sólida es su preocupación por el espacio urbano, la transformación social y la producción/mutación de la subjetividad que éste genera. Y por supuesto, su prurito de hacer del cine un modo de vérselas con la realidad.

Que Godard es ante todo un paisajista de la ciudad cambiante, un sociólogo cámara en mano de los espacios cualesquiera, un etnólogo de la subjetividad en crisis, es algo que se iría olvidando tan pronto como se le colocara —con o sin su ayuda— el marbete de cineasta maoísta y militante. Pero repitamos: aun siendo válida tal etiqueta, ha podido cegar otros enfoques de su filmografía, como pueda ser su interés por comprender el vínculo del espacio y la ciudad con la gran transformación social, política, subjetiva, libidinal incluso, que se produjo entre 1968 y 1979. Con este capítulo pretendemos subsanar esa falta en la medida de lo posible. Con ello, es también nuestro deseo, mostrar hasta qué punto Godard sintetiza y rehace prácticamente todas las problemáticas que hemos mencionado hasta ahora al abordar el ambiente de la contracultura, sus argumentos y ademanes, sus flecos y puntos extremos. En su infinita bulimia y como el buen hombre-cajón u hombre-collage que siempre fue, Godard recoge y recompone por completo las claves del 68.

Desde el problema de las ciudades monstruosas y cambiantes, las tomas de la palabra a la cuestión de la fábrica, sin olvidar a las mujeres o la llamada al «*On arrêt tout et on réfléchit*», todo está concentrado en esta etapa. Solo que, como era de esperar, todas estas cuestiones las pasa por su filtro, esto es, por su forma de hacer cine, y las liga a sus preocupaciones recurrentes. Ponderaba Deleuze que aquí residía la envergadura de su obra: «Godard se ha adelantado a todo el mundo y a todos ha marcado, pero no por la vía del éxito sino más bien siguiendo su propia línea, una línea de fuga activa, una línea quebrada en todo momento, en zigzag, una línea subterránea».<sup>2</sup> Seguir esta línea y ver hasta dónde nos puede llevar justifica la dedicación de un capítulo completo a su particular mirada en el intervalo decisivo que separa 1967 de 1977. Resulta que, en este llevar las cosas a su terreno, Godard, más que ningún otro cineasta de su tiempo, irá paulatinamente acercándolas al nuestro, a nuestra coyuntura, al mar de inquietudes que nos asaltan en nuestro actual marco social y económico, a nuestras vidas diarias, por decirlo en una palabra.

El capítulo, dividido en dos, procurará ser fiel al proyecto de nuestro realizador. En la primera parte (la que sigue) encontraremos a Godard experimentando con tipos de ensayo fílmico muy abstractos en los que juega con la idea de que el cine no tiene por qué quedarse en dar cuenta de una realidad

---

<sup>1</sup> Philippe DUBOIS, *Cinema, vídeo, Godard* (São Paulo: Cosacnaify, 2004), 261.

<sup>2</sup> DELEUZE, *Conversaciones 1972-1990*, 63.

fenomenológica sino que, más libremente, el cine puede tornarse en un espacio heterotópico ideal para la reflexión. La superficie de la pantalla puede ser algo así como un periódico donde leer textos y ver imágenes de lo sucedido, unas tablas de teatro en las que soñar otros mundos o quizá también una libreta o pizarra en la que se puede reescribir la sintaxis con el fin de describir mejor la realidad en todas sus contradicciones. Las preocupaciones generales de esta primera parte obedecen a las fijaciones y *rêveries* del 68, tales como la necesidad de politizar la cultura popular frente a los productos de masas, la búsqueda de un modo verdadero de filmar al verdadero pueblo o el desplazamiento hacia los puntos calientes de la revuelta. El marco crítico en el que se inscribe es el de la deconstrucción y la irrupción de la lingüística y las teorías sociales de Althusser o Foucault o Marcuse. Toda vez que Godard ya tiene una gramática nueva, a partir sobre todo del año 1969-70 y durante toda la década, ahonda en esa veta tan cara a sus años de la *Nouvelle Vague* de estudiar la producción y reproducción social a partir de la cuestión de la mujer tomando como referencia el paisaje periférico. Pero esta vez son el feminismo y el psicoanálisis los que le sirven de apoyo filosófico. En esta segunda parte del capítulo, nuevamente, Godard hace con su obra de caja de resonancia de los problemas recurrentes del pensamiento crítico de la década de los setenta: especialmente el trabajo y la sexualidad alienados, la violencia y la desazón ante un futuro cegado. Dicho esto, apuntemos que una voluntad tenaz une estas dos fases: la de ralentizar para tomarse el tiempo de pensar y delinear una política de la presencia, presencia del cine y de los sujetos en un mundo cada vez más demente.

Para contar esta historia en dos etapas, recurriremos al análisis «en clave urbana y subjetiva» de una serie de películas insignia de estos años, tomando en consideración los elementos con los que trabajábamos en el capítulo anterior, esto es, observando en las cintas de qué manera Godard contesta a estas preguntas: ¿cómo ha cambiado el lenguaje, el cuerpo, el tiempo, las relaciones sociales y el espacio urbano? ¿Cómo lo han hecho los primeros en relación con el último?

## **Capítulo 1. *Cine ma vérité*. Comenzar de nuevo en las palabras, en las imágenes y en el amor**

### ***De las muertes al suicidio del autor***

Para poder contestar a esta pregunta, volvamos otra vez a 1967 y a los supuestos poderes adivinatorios del suizo. En el capítulo anterior habíamos dejado a Godard a las puertas de París, en ese mundo lleno de ruido y furia que es *Week-end*, en la barbarie suburbana de sangre y velocidad que sus monstruosos burgueses llaman vida acomodada. En un fin de semana de 1967 aprendíamos que cualquier atisbo de igualdad, consenso o unión armónica entre clases sociales o entre géneros no era ya sino

una «falsa fotografía» [1]. En el extravagante apocalipsis de *Week-end* se anunciaba también el «fin de la era gramatical» y la aparición de un lenguaje incivilizado, menos impositivo, más visual, directo y de combate, encarnado en la persona del argelino y el centroafricano que escupen sus discursos de frente a la cámara contra el salvajismo de Occidente, contra su familia monogámica y su sociedad de clases. Recordemos también que antes de que la pareja protagonista acabase apresada por una célula de *indiani metropolitani* a la francesa, pseudoterrorista y pseudoartística, se habían encontrado con el mismísimo Sain-Just proclamando la existencia de una libertad que lucha encarnizadamente contra sí misma hasta que de ella nace otra. «Y el combate será largo y la libertad matará a la libertad», gritaba este agitador con aires de loco napoleónico. Dejábamos así a Godard con su film «encontrado en la basura» [2], hecho de fragmentos, declamaciones, performances y un arriesgado *travelling* con el que trataba de crear una imagen de este mundo en desguace. «Final del cuento», «Final del cine» manifestaba el cartón de cierre y la pantalla se fundía en negro [3].

Así pues, parece que si Godard era plenamente consciente de algo en 1967, si vaticinó alguna cosa segura, no era tanto el advenimiento de una algarada de *sans-culottes* estudiantes u obreros, sino más bien la inevitabilidad de una serie de muertes y fundidos en negro: la del consenso social, la del hombre y su filosofía propia (el humanismo), la de las grandes ideas políticas que no se sostienen tras la crítica (o sea, los cuentos), la del cine y el lenguaje tradicional, la de la ciudad vivida y la del sujeto creador que produce un mundo al completo (aquí, nos advierte Godard, no se está haciendo más que operar con el detritus). Todas esas «auras» se habían perdido ante el poder imparable de la mercantilización que avanzaba como los coches de *Week-end*, a la carrera. La vida espontánea, fresca y palpitante, la vida hecha de instantes, vagabundeos y bailes a la que Godard se había consagrado, no hacía sino ir marchitándose, cada vez más encerrada en suburbios claustrofóbicos, cada vez más empaquetada, reducida y vendida. ¿Qué hacer? ¿A dónde acudir? ¿Qué quedaba, entonces?, las preguntas se multiplicaban, pero la respuesta para Godard era siempre la misma: el cine, por descontado. Para Godard siempre queda el cine y el poder de la mirada para pensar, ver y estar en el mundo, interpretar esas muertes y alumbrar otras vidas.

Claro que el cine, lo veíamos más arriba, debía rehacerse para no estar al servicio de todos esos seres mortecinos y expirantes que desfilan por *Week-end*, para no quedar él mismo, como la vida, cruelmente ausente. Si había llegado «el final del cine» esto solo significaba que habría que comenzar de cero. Aunque este «comenzar de cero», lo iremos viendo, no es ni un olvido ni una ruptura absoluta. No es sino la aceptación de este nuevo escenario nada alentador en el que la vida, la cultura, la ciudad, las imágenes, el tiempo y el cuerpo han sido raptados,

FAUX  
TOGR  
APHÉ

UN FILM TROUVÉ  
À LA FERRAILLE

FIN  
DE  
CINEMA

[1] [2] [3]

convertidos en mercancía o trabajo alienado y será necesario tanto constatar esta evidencia como darle la vuelta al tablero.

Subrayemos, por lo pronto, que en este anhelo por hacer rebrotar el cine y sacarlo de su letargo, Godard camina con pies de plomo, a cada paso más obsesionado por plegar el cine a una circunstancia o problema preciso e históricamente determinado. En esta compleja etapa Godard, como ya había hecho en sus años anteriores, practica un movimiento doble. Por un lado y siendo testigo y artífice del acontecimiento, recoge y amplifica el sentir del cine de Mayo con todas sus constantes y gestos extremos. Enumeremos: mostrar las imágenes de la insurrección; llevar la cámara a los enclaves de la revuelta y los lugares de trabajo, desde la fábrica a la escuela; apreciar la palabra política y respetar la multiplicidad de voces del *événement*, mostrando una preferencia por el sonido y por lo procesual, en contraste con la imagen y las piezas cerradas; deshacer el estatuto del autor en privilegio del trabajo en grupo y del pueblo como protagonista colectivo; practicar un cine de la contra-información; establecer relaciones entre conflictos y espacios separados, esto es, pensar espacial o geopolíticamente la vida cotidiana y la Historia y un largo etcétera. Sin embargo, al tiempo que juega a obedecer religiosamente el manual del cine político u obrerista, Godard tantea todo tipo de fórmulas y experimentos que a la postre rechazan o, al menos, introducen variantes en los presupuestos del cine de sus contemporáneos. Esto lo llevará a ahondar en su propia manera de hacer cine y desplegar un conjunto de estrategias tanto temáticas como formales, algunas de las cuales no son sino viejas obsesiones o aplicaciones nuevas y radicales de maniobras ya conocidas. Enumeremos de nuevo: demostrar la importancia de los objetos y las personas en su radical literalidad; reflexionar sobre la opresión de la mujer y mostrar a la vez su potencia y deseo de emancipación; insistir en la dicotomía amor/sexo como principio para una nueva política del cuerpo y el eros; llorar la pérdida del tiempo y asumir la obligación de recuperarlo con los recursos del cine; fundir lo documental con la ficción como única manera de entender nuestra relación con la Historia; recurrir a la caligrafía sobre las imágenes, la ironía, los juegos de palabras y la teatralización de lo cotidiano o el empleo del *collage* como mecanismo para manipular y cambiar la superficie del mundo; apelar al montaje que haga visible las relaciones entre las cosas en tanto que proceso milagroso que cura la ceguera y nos permite atisbar un poco de realidad.

En verdad, este movimiento doble de Godard, con y contra el cine de su tiempo, es un intento de detenerse a pensar en qué situación se encuentra él como realizador, que se traduce en una enorme cautela —por no decir desdén— con respecto a un arte y una política que no estén dispuestos a deshacerse y rehacerse continuamente *en y según* los acontecimientos. El director, nunca inocente, siente que las cosas cambian sin cesar y que por tanto no valen las reglas inamovibles ni existe ningún recetario

para filmar *tout court* o «en todo caso». Así que Godard no se fía, es un receloso insobornable: «Pero hay que desconfiar. Hay que reflexionar mucho tiempo, es decir, criticar y volver a criticar. Si no, corremos el riesgo de torcer la realidad en el mal sentido. Y entonces, es ella la que te retuerce el cuello»<sup>3</sup>. Esta no sería una incitación a la parálisis sino un gesto de gran perspicacia, como detectara su amigo Daney: «La ventaja de Godard sobre los otros manipuladores de imágenes y de sonidos reside entonces en su total desprecio por todo discurso tendente a definir, a preservar una “especificidad” del cine»<sup>4</sup>. El cine no es nada en sí, no está dado, es lo que podamos hacer con él *en cada momento* para que no nos retuerzan el cuello.

La conciencia de la crisis permanente anida en el imaginario de Godard desde el principio y le permitirá mantener una dolorosa pero fecunda duda sobre sus acciones. La mutación ha sido precisamente el *tema* de toda su trayectoria fílmica hasta ahora. El punto de inflexión que supone mayo del 68 hace que Godard intensifique un principio que hervía en su trabajo unos años antes: el artista debe pensarlo todo *históricamente* e intentar ver la historia desde lo invisible de su presente real. Se trata de tomar como objeto de trabajo aquellas nociones que son importantes en cada momento y en cada lugar y acudir a las armas que allí se tengan a mano (*«faire de films là où on est plutôt que là où on n'est pas»*):

No se trata tanto de hacer una película en vez de otra, sino de hacer las películas posibles allí donde estemos. Para saber dónde estamos hay que empezar mirando a nuestro alrededor. Y empezamos viendo elementos de sociedad, mujeres, hombres, niños, trabajo, cocina, viejos, soledad, todo eso son cadencias cotidianas.<sup>5</sup>

Nada más (¡pero nada menos!) que mirar a nuestro alrededor, saber dónde se está y qué se puede hacer en cada circunstancia. El presente y la vida cotidiana como actualidad para actuar y tomar posición. De esta suerte, antes de aplaudir la toma de la palabra será necesario saber qué es una palabra aquí y ahora. Antes de filmar al «pueblo» será preciso entender qué es tal cosa hoy, antes de acudir con las cámaras a los lugares de trabajo sería bueno descifrar qué es el trabajo y quiénes y dónde lo desarrollan... y así sucesivamente. Simplemente, nos dice, valdría con pararse un poco, no dar nada por sabido y hacerse preguntas: «Es como Sócrates, que estaba intentando hablar con la gente. Y solo con eso todo el mundo se puso tan furioso que tuvo que suicidarse. Sócrates estaba intentado decir: "¿estáis seguros-?"»<sup>6</sup>. Saber qué significa ver, escuchar, hablar, leer o vivir en el presente es el primer paso en el programa político de Godard<sup>7</sup>. Como el filósofo griego él sigue su propio

---

<sup>3</sup> GODARD, *Jean-Luc Godard. Pensar entre imágenes*, 94.

<sup>4</sup> DANNEY, «Pedagogía godardiana».

<sup>5</sup> GODARD, *Jean-Luc Godard. Pensar entre imágenes*, 110.

<sup>6</sup> Laura MULVEY y Colin MACCABE, *Godard: Images, sounds, politics*, 160.

<sup>7</sup> RANCIÈRE, *La fábula cinematográfica*, 168.

itinerario de la sospecha, que ilumina un camino donde todo debe ser puesto en cuestión. Un sendero en el que para pensar hay siempre que mirar literalmente los fenómenos y buscar un diccionario nuevo de palabras e imágenes con el que llevar a cabo una deconstrucción radical de lo que entendemos por vida. Esta actitud histórica es válida *a fortiori* para la propia profesión: «Nosotros los cineastas tenemos que situarnos históricamente y no en cualquier historia, sino ante todo, en la historia del cine»<sup>8</sup>. «No creamos, escuchemos, miremos, critiquemos», nos conminaba en *Le Gai savoir* [4].

Entender, por tanto, qué es el cine en cada momento es la pregunta directa que tendrá que formularse en el bienio 1967-1968. Así que rebobinemos: Godard se encuentra en estos años delante de un fundido en negro, con la vida agostándose ante sus ojos pero con una cámara en las manos. Esta es su posición y, aunque pueda resultar poca cosa, incluso una derrota, llegar hasta ahí, hasta esta austeridad conceptual es el paso previo para poder seguir haciendo cine y resistiendo:

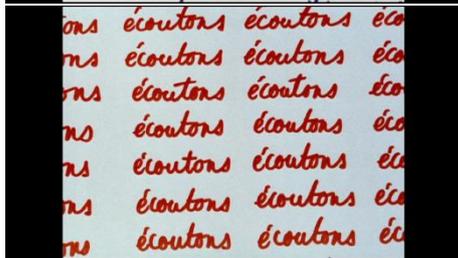
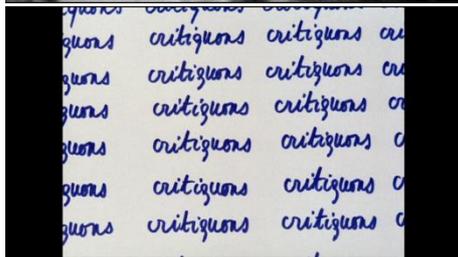
Tras Mayo, Godard se interroga: ¿qué tipo de cine quiere hacer? ¿Sigue siendo cine? En dos años, ha pasado de una película de tema social (*Masculin féminin*) a una película-debate político (*La Chinoise*), después una constatación de la descomposición (*Week-end*), y se dirige hacia una forma de clandestinidad y de destrucción del autor. Extrae con rigor las consecuencias del 68: he aquí una utopía que Mayo ha acelerado y que quizás hace posible, la utopía de hacer películas irrecuperables e invisibles, que ni la cultura ni la ideología burguesa, ni la moda y sus efectos publicitarios pudieran investir de significación, ni tratar de recuperar. Un deseo de borramiento, de bajeza, de exilio interior: arrancar las imágenes y a las palabras de la tiranía del sentido, del autor y de su deseo de crear.<sup>9</sup>

Godard emprende en estos años una intensa reflexión sobre la naturaleza del trabajo —empezando por la suya propia como creador— así como sobre el poder del pensamiento con las imágenes y la cultura para modificar la realidad. Mayo es una coyuntura a la par feliz y en extremo inclemente, que no ha hecho sino convertir en perentorias una serie de preguntas decisivas que lo venían atormentando: ¿Qué es un yo? ¿Quién soy yo? ¿A quién hablar y filmar? ¿Qué hacer con el lenguaje y las imágenes? ¿Cómo hablar en una lengua distinta a la de la mercancía y cómo producir películas que escapen a la comunicación y el autoritarismo? En definitiva, ¿cómo atacar al espectáculo? «Mayo —decía Godard— ha creado un problema muy simple, el problema de tener que cambiar de vida, de romper con el sistema»<sup>10</sup>. Esto lo lleva a laminar de manera sibilina pero implacable la vieja idea del director autor solitario e indiscutible. De aquella *politique des Auteurs* Godard aborrecerá el segundo elemento —y tanto más cuando es con A

<sup>8</sup> Godard en BAECQUE, *Godard. Biographie*, 460.

<sup>9</sup> BAECQUE, *Godard. Biographie*, 428.

<sup>10</sup> GODARD y SOLANAS, «Godard por Solanas. Solanas por Godard», 16.



[4]

mayúscula— para adentrarse de lleno en el primero. Aunque penoso, el primer paso ha de ser, a la fuerza, inmolarsse y fundirse en una comunidad igualitaria [5] [6]. Como Pierrot, el loco Godard dirige sus energías violentas contra sí mismo y se hace explotar la cabeza. Liquidar el espectáculo es ante todo acabar con la *prima donna* del espectáculo, es decir, con el director-patrón que acepta y ordena la división del trabajo y barrer también aquella otra figura, más infecta si cabe, del director-*vedette* que se expone él mismo como un objeto de consumo para beneficio del productor.

Silverman y Guash, esta última haciéndose eco de la primera, han rastreado el camino que lleva a Godard hacia el cuestionamiento y finalmente la destrucción de la figura del autor como escritor y sujeto unívoco y su sustitución por una noción mucho más membranosa de creador. Esta carrera de autoaniquilación comienza, entienden las autoras, a partir de 1967 con la irreverente *Week-end*, alcanza su punto culminante con el «yo colectivo» y femenino de *Numéro Deux* (1975) para cerrarse en *JLG/JLG - autoportrait de décembre (JLG/JLG. Autorretrato de diciembre, 1995)*<sup>11</sup>. Otros han visto en su particular uso del montaje un primer gesto de desaprensión del yo. Como anota Didi-Huberman: «en suma, Godard sería tanto más libre como *montador* —como quien pone en escena y pone en relación— cuanto que no es justamente el *autor* de los fragmentos de textos, pinturas o música, incluso gestos, cuyas citas ordena en sus películas»<sup>12</sup>. Para Baecque, por su parte, Godard sería a partir de 1968 un «hombre-pasarela» un hombre-televisor porque por él van circulando imágenes del mundo, desde las manifestaciones en París, a la contestación musical de los Stones o las reivindicaciones de los Black Panthers<sup>13</sup>. Así, Daney llegará a decir que «“Godard” no sería más que el lugar vacío, la pantalla negra donde las imágenes, los sonidos vendrían a coexistir, a reconocerse, neutralizarse, designarse, luchar»<sup>14</sup>. Su miedo atroz a la página en blanco impoluta, pura y dispuesta para la proyección o expresión del yo-genuino —«la página/playa [“page/plage”] es como un sol, demasiado fuerte» dice en *Scénario du film Passion* (1982) [7] [8]— hace que mantenga siempre una preferencia por recibir imágenes de todo tipo para luego rehacerlas y volver sobre ellas en lugar de crearlas de la nada. Frente a la página en blanco él, a la manera de Mallarmé, siempre prefirió el periódico lleno actualidades. Godard es un filtro, un colador aficionado al *zapping*, un ser abierto al exterior: «Para mí, por ejemplo, la verdadera influencia de mayo del 68 ha sido la de abrirme a la información en general, teniendo en cuenta que ésta, en mi área de trabajo —



C'est la preuve  
qu'il faut recommencer de zéro.



[5] [6] *Le Gai savoir*, 1969. [7] [8] *Scénario du film Passion*, 1982.

<sup>11</sup> Véase SILVERMAN, «The Author as Receiver». Y Anna María GUASCH, *Autobiografías visuales. Del archivo al índice* (Madrid: Siruela, 2009), 57-65.

<sup>12</sup> DIDI-HUBERMAN, *Pasados citados por Jean-Luc Godard*, 21.

<sup>13</sup> BAECQUE, *Godard. Biographie*, 442.

<sup>14</sup> DANNEY, «Pedagogía godardiana».

imágenes, sonidos, un salario— viaja tanto por televisión como por cine»<sup>15</sup>. Ahondando en esta línea, a nuestro juicio, creemos que el trabajo constante de Godard con los objetos despersonalizados del capitalismo, su insistencia en «el afuera», es decir, en investigar el mundo desde la superficie y hacerlo totalmente alejado de cualquier patrón psicológico y el borrado de las diferencias entre vida y cine que defendió siempre en sus obras, hacen que este impulso de desprendimiento pueda encontrarse en los albores mismos de su filmografía<sup>16</sup>. No obstante, qué duda cabe, este vaciamiento radical del yo y esta obsesión por «mirar alrededor» con ojos políticos se hacen aún más agudos a partir del impás de Mayo [9].

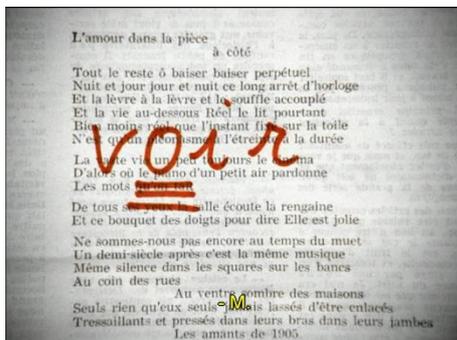
Así que parece que las cosas han cambiado pero se trata solo de una serie de matices o recrudescimientos. A partir de 1968 Godard, con gran pesimismo ante la incierta situación social pero con el mismo deseo por cambiarla, sigue levantando testimonio de su alrededor, sigue deshaciéndose como autor para poder mantenerse fuera, mirar y escuchar la realidad corriente, sigue moviéndose hacia los márgenes y estudiando la ciudad. Solo que ahora dice sentir la «necesidad de pensar la imagen en común»<sup>17</sup>. «Pensar la imagen en común» no solo implica salirse de sí mismo como autor solitario —algo que, repetimos entendemos que él realiza paulatinamente— sino que entraña dos importantes consecuencias. En primer lugar, significa pensar la imagen como un conjunto de imágenes que no andan nunca solas y estudiar sus relaciones (de ahí la importancia del montaje y el interés tan fuerte por el *movimiento* de las imágenes y de los fenómenos que encontraremos en esta etapa). Pero «pensar la imagen en común» también comporta pensar los espacios comunes, y ciertamente podemos decir que a partir de 1968 Godard se centrará en lugares donde se desarrolla la vida de la clase trabajadora y prestará aguda atención al escrutinio de sus lazos. El Godard que se suicida como autor, el director que está dispuesto a callarse y escuchar, el realizador obstinado en realizar una teoría y una praxis de las imágenes *qua* relaciones, es también el Godard que se empeña en analizar el trato entre los sujetos y sus cuerpos en los espacios comunes (la fábrica, la casa y la escuela). Y ver allí desde las alianzas de los estudiantes con los trabajadores hasta cuestiones más «privadas» como los vínculos familiares y sexuales.

Aunque, reconozcámoslo, el punto de vista es algo distinto, algo ha pasado. Si en los años sesenta lo encontrábamos preocupado por el problema de la contraposición

<sup>15</sup> Michael WITT, «On and Under Communication», en *A Companion to Jean-Luc Godard* (Londres: Blackwell, 2014), 322.

<sup>16</sup> No entendemos aquí por «afuera» ese «lenguaje mismo» o «ser del lenguaje» que aclamara Foucault en *El pensamiento del afuera* (1966) sino más bien un apego hacia la materialidad de las cosas mismas.

<sup>17</sup> Tomado de Marc CERISUELO, *Jean-Luc Godard* (París: Éditions des Quatre-Vents, 1989), 142.



[9] *Le Gai savoir*, 1969.

vida/mercancía, a partir de los años setenta la ausencia de vida se entiende como aislamiento y el par problemático es ahora común/soledad. En realidad es la misma cuestión de la vida ausente, de la vida que hay que recuperar y vivir, solo que con otro ropaje. Hasta ahora, esto es, hasta 1967, su cine era un cine de la crítica a la sociedad de consumo en la ciudad cambiante como eje y telón de fondo, algo que le había permitido una primera forma de escapar de sí mismo, de ser, como las prostitutas de sus cintas, «siempre otro». Desde 1968 en adelante pareciera como si Godard, más allá de la denuncia directa a la sociedad de consumo, prefiriese comprender mejor lo que significa una comunidad y cómo funciona, en un mundo que avanza inmisericordemente hacia la soledad, el antagonismo y la corrosión del amor y la vida colectiva.

Tengamos presente que a pesar de esta defensa rotunda del amor como florecer de la vida, como tiempo vivido y principio de encuentro y de vida en común, decíamos que Godard se había sumergido en un fuerte pesimismo a finales de los sesenta. La galopante mercantilización de la existencia, la celebración frenética del hedonismo del consumo y el poder estatal —que jamás dejará de relacionar con la centralidad del culo— lo llevarán a dejar atrás, paulatinamente, la viveza de la existencia para adentrarse en un análisis del sexo como fuerza productiva y reproductiva. En este asunto, consideramos que también hay quizá un matiz temporal que permuta el enfoque: si en los años sesenta el temor era a la conversión de todo en mercado o mercancía (una mujer puede devenir objeto, un bar puede transmutarse en un mercado de cuerpos, la ciudad misma se vende, etcétera), en los setenta Godard está más interesado en explorar la consecución lógica de este movimiento: la transformación de todo en trabajo. Y si todo es trabajo y todo lugar es una fábrica ya no solo nos vendemos sino que ahora nos producimos y nos vendemos al mismo tiempo, somos secuaces. Esta es la paradoja a la que sus mujeres deberán enfrentarse en el futuro y *Numéro deux* será paradigmática al respecto. Tal paradoja las arrastrará a considerar otros modos de trabajar (de hacer cosas), otras maneras de habitar los espacios para que no sean fábricas y otras maneras de estar juntos que no impliquen el tener que venderse los unos a los otros.

Esto pasa por seguir mirando alrededor. Mirar primero y practicar la escucha para añadir seguidamente el intento de buscar las vías de escape. Esta es la trayectoria que sigue Godard y que lo llevará a afirmar, en estos años de militancia, que «la soledad y la comunicación no deben ser los dos términos de una alternativa, sino dos momentos de un solo fenómeno, ya que, de hecho, el prójimo existe para mí»<sup>18</sup>. Y ya que el otro



y que yo,  
que miro y escucho, estoy ahí...

[10] Jean-Luc Godard / JLG/JLG - *autoportrait de décembre* (JLG, *autoretrato de diciembre*, 1995).

<sup>18</sup> Palabras de Merleau-Ponty que Godard cita. Palabras recogidas de DIDR-HUBERMAN, *Pasados citados por Jean-Luc Godard*, 29.



[11] Las tres primeras imágenes son de *Le Gai Savoir*, 1969. Las dos últimas de *Six fois deux/Sur et sous la communication*, 1976.

existe para mí, «si sigo escuchando el sonido de mi propia voz, es porque es la voz de otros» [10]<sup>19</sup>.

«No quiero hacer cine con gente del cine, sino con gentes que componen la gran mayoría...», decía en otra ocasión<sup>20</sup>. Pensar en común es así mismo una llamada a pensar sobre la gente común. Lejos de ser un alarde retórico del típico *gauchiste* amante del pueblo, este fue, en efecto, el principio vertebrador de su proyecto filmico en los años setenta, tanto en sus cintas más conocidas, sus enfebrecidos experimentos maoístas como en sus incursiones en el terreno de la televisión<sup>21</sup>. La presencia de personajes marginales y de poca monta que merodean en su cine *nouvelle vague* —las apáticas amas de casa de barrio humilde, las prostitutas mutantes, los balandrones perdidos, los jóvenes soñadores e incomprensidos, etcétera— no se apaga en estos años, sino que se intensifica en un cine que da tiempo y arroja con la imagen a todas estas personas que han quedado siempre fuera de los sistemas de representación hegemónicos. Las mujeres, los ancianos, los niños, los trabajadores, los mendigos, los habitantes de suburbio, etcétera se colocan delante de su cámara, ellos y sus pesadumbres vistos de frente y comentando sus vidas sin atributos. Esta es, de hecho, una de esas líneas subterráneas e invisibles a las que aludía Deleuze, pues lo normal es pensar que el Godard postsesentayocho tan solo da voz a los más caricaturescos y exasperantes hijos de la Revolución. En esta aventura de autoexilio, por momentos Godard parece haberse quedado completamente solo y aislado, pero, como decía Deleuze, «no se trata de una soledad cualquiera, es una soledad extraordinariamente poblada. No poblada por sueños, por fantasmas o proyectos, sino por actos, cosas e incluso personas. [...] Puede tratar de igual a igual a cualquiera, poderes oficiales u organizaciones, pero también empleadas de hogar, obreros o locos» [11]<sup>22</sup>.

En consecuencia, esta voluntad de *bassesse* supone también que aunque Godard estuviese siempre cerca de lo que él llamaba «los desplazados» paulatinamente abandonará el tono fabuloso e inquisitivo de sus cintas más pop para adentrarse en un estudio directo pero deferente de esas gentes que están en los márgenes. Cada vez más Godard piensa desde abajo, desde lo pequeño, desde lo banal, lo de todos los días, desde lo que está más oprimido. Siente paralelamente la necesidad perentoria de ir hacia el origen: la infancia, la familia, el trabajo y el amor. Por ello se apasiona por interrogar y dialogar con las mujeres, los estudiantes, los niños, los operarios de todo tipo<sup>23</sup>. Los deja

<sup>19</sup> GODARD, *Jean-Luc Godard. Pensar entre imágenes*, 101.

<sup>20</sup> GODARD y SOLANAS, «Godard por Solanas. Solanas por Godard», 19.

<sup>21</sup> Nos referimos a las series *Six fois deux/Sur et sous la communication* (1976) o *France/tour/détour/deux/enfants* (1977), realizadas junto a su esposa Anne-Marie Miéville.

<sup>22</sup> DELEUZE, *Conversaciones 1972-1990*, 61-62.

<sup>23</sup> De hecho, *Six fois deux* fue nada más que eso, una serie que consistía en un conjunto de encuentros y pláticas con un agricultor, una prostituta, una mujer de limpieza, un paciente psiquiátrico, etc.

hablar y hablar en sus entrevistas, sin por ello caer en una idea naif o populista del cine. Obsesionado por sus ademanes como *gestus social* Godard seguirá encuadrándolos como encuadraba a las chicas de suburbio de *Deux o trois choses* dentro de su espacio social y entrevistándolos hasta sacar de ellos lo que necesita. Pero cada vez les da más libertad, espacio y tiempo para que se expresen y lleguen ellos mismos a conclusiones inusitadas. Su figura de autor intelectual que mira/construye al otro está ya casi esfumada en favor de un interés enérgico por la investigación. Su voz y su presencia van amortiguándose — aunque no sus ideas, que se traslucen en la manipulación del material tomado— dejando un hueco para que entren los demás. Como se ha dicho:

Esa voz que llama a los adultos monstruos, que pregunta a los niños, que titubea, que por momentos desaparece para callar, que habla durante una hora frontalmente a cámara, que presenta las películas, que explica los intervalos, que es imitada por un amigo, que deconstruye las frases para aminorar la velocidad, es la voz de un *gai savoir*, de un hombre sediento de conocimiento y de escucha.<sup>24</sup>

Y cuando está, cuando Godard aparece en pantalla y nos habla, lo hace para señalar sus propias y tristes contradicciones como realizador de cine (es decir, como ese ser especial, ser-pantalla que está *entre* el espectador y lo filmado), que sin embargo se esfuerza tanto en afrontar ese contrasentido de querer ser un obrero más. Así pues, Godard anuncia que su intención de desaparecer (ejemplificada más tarde en su traslado a Suiza lejos del centro parisino) es en realidad una llamada a pararse y escucharse a sí mismo y a los otros con mucha atención.

### ***Un film (pas) comme les autres***

*Un film comme les autres*, rodada a finales del mes de julio de 1968 es la película que mejor da cuenta tanto de esta querencia por descender hacia el otro como de situarse cara a cara con los acontecimientos políticos recientes. Es también una obra donde puede intuirse que Godard mantiene una postura esquiva respecto a los requisitos que exige el ideario del cine militante. Nos servirá por ello para mostrar sus distancias con el mismo. *Un film comme les autres* es un intento de hacer una «película como las otras», como las que hacen los demás, es decir, una película «como las de Mayo». Se trata, asimismo, de una de sus primeras experiencias en el cine en grupo, pues se considera ya un producto del Grupo Dziga Vertov, un colectivo iniciado en 1968 y dado por concluido en 1972, que apodado con el nombre del conocido director soviético, fue puesto en marcha por

---

<sup>24</sup> Francisco ALGARÍN NAVARRO, «Proyectar, recibir. Six fois deux y France tour détour deux enfants, de Jean-Luc Godard y Anne-Marie Miéville. Numéro deux, de Jean-Luc Godard», *El lumiere*, 2013, [http://www.elumiere.net/exclusivo\\_web/nyff13/nyff13\\_05.php](http://www.elumiere.net/exclusivo_web/nyff13/nyff13_05.php).



[12] *Le Gai Savoir*, 1969.



[13]

Godard y Jean-Pierre Gorin, con la voluntad de hacer cine políticamente. En su ideario, pronunciadamente maoísta, esto equivalía a realizar películas rigurosamente analíticas en las que el montaje hiciese luchar al sonido con las imágenes —ni más ni menos que como las clases sociales luchan entre sí— para alumbrar nuevas correlaciones de fuerzas e intervalos entre ellos [12]<sup>25</sup>. *Un film comme les autres* es el comienzo de esta aventura y, como tal comienzo, quiere seguir los principios del movimiento a rajatabla: se trata, en efecto, de una obra hecha de diálogos interminables que en ocasiones se asocian a imágenes externas para ver cuáles pueden ser sus relaciones. Como decían los Straub, «*Un film comme les autres*, que es una de las mejores cintas de Godard, se encuentra en la encrucijada entre el anterior Godard y el grupo Dziga Vertov, es una película que corresponde verdaderamente a Mayo»<sup>26</sup>.

Esta «película cualquiera», rodada en 16mm y pobre en su puesta en escena, tiene como propósito acercarse al mundo de los estudiantes y los obreros y situarse en su terreno, en este caso un descampado de suburbio adyacente a un conjunto de HLM en Flins-sur Seine donde se encuentra una planta de Renault [13]. Elegir la *banlieue* parisina para su bautismo en el cine militante es plenamente lógico pero no novedoso en su carrera. Godard era ya todo un experto en filmar *à plein air* y en los suburbios. Sin embargo, algo en él ha cambiado. Ya no vamos a encontrar un suburbio de desheredados o proletarios absorbidos por el consumo —y si está no se ve sino que es más bien un problema a debatir— ni tampoco se trata ahora de esa periferia donde una denigrante pequeñoburguesa ha encontrado su retiro. No estamos ni en *Deux o trois choses* ni en *Week-end* sino en «una película de mayo». De este modo, la *banlieue* es ahora un lugar para congregarse y pensar, el punto desde el que pensar la ciudad agitada. Por eso, allí se trasladan varios estudiantes de Nanterre para debatir con los obreros sobre los diversos problemas de la lucha política, el día a día de las distintas clases sociales o los sucesos últimos de la aún candente revuelta. En verano de 1967 Godard había comenzado a merodear los círculos de la vida universitaria y asistir a algunas

<sup>25</sup> Las películas que se corresponden a este periodo son: *Un film comme les autres* (1968), *British Sounds* (1969), *Pravda* (1969), *Vent D'Est* (1969), *Luttes en Italie* (1970), *Vladimir et Rosa* (1970), *One Parallel Movie* (1971), *Schick* (1971), *Letter to Jane: An Investigation About a Still* (1972) o *Ici et Ailleurs* (1974). Hemos de subrayar, como lo hicieron los propios miembros del grupo que, aunque en discusión con los compañeros, estas películas llevan sellada muy fuertemente la marca de Godard, su punto de vista y sus preocupaciones. Eran más suyas que del resto y él cargó con el peso de la mayoría de decisiones artísticas que el grupo hubo de tomar. Un corto pero esclarecedor recorrido por este grupo puede encontrarse aquí: David FAROULT, ed., *Jean-Luc Godard y el grupo Dziga Vertov (1968-1974)* (Barcelona: Editorial Intermedio, 2008).

<sup>26</sup> Tomado de Alain BERGALA, ed., *Cinéma 68* (París: Cahiers du cinéma, 2008), 106. No es de extrañar que una película tan hablada y que tanto interés pone en reverenciar la potencia de la voz y del sonido fuese del agrado del matrimonio de cineastas franceses quienes, dicho sea de paso, también se vieron enormemente influenciados por el episodio de Mayo.

clases de filosofía y sociología de esta facultad, nido de contestación que contaba con docentes tan destacados como Francis Jeanson, Paul Ricoeur, Emmanuel Levinas, Henri Lefebvre y Louis Marin. El cineasta estaba muy interesado en contrastar la visión teóricamente muy asentada que esta nueva generación de estudiantes sostenía de la realidad social con aquella otra más apriorística y experiencial de los obreros. He aquí el primer interés pero también el primer contraste o choque que ofrece la cinta.

Durante casi dos horas asistimos al debate largo e intenso que sostiene esta camarilla de jóvenes. La cámara se mantiene alejada, jamás busca sus rostros para que no haya distracción alguna de sus palabras, para apreciar la materialidad de la voz que llega incluso a vaciar de corporalidad la realidad filmada [14]<sup>27</sup>. Ciertamente, *Un film comme les autres*, como muchas cintas del periodo Vertov, parte de una obsesiva preocupación por dar la palabra a los otros que para algunos teóricos, supuso la mayor estocada a su cine de los cuerpos en movimiento, de la vida vibrante y de la imagen documental a la que nos tenía acostumbrados:

El grupo Vertov [...] no hace más que vaciar el mundo real de su contenido. Si se trata de luchar contra la noción burguesa de familia, reducen la familia a un plato de sopa. Si se trata de rechazar la manera burguesa de hacer el amor, reducen el hacer el amor a un pomo de puerta en el momento de cerrarse, o a un pedazo de cortina corrida. [...] Y para colmo ¿cómo nos presenta el Grupo Vertov ese pomo de puerta, ese plato de sopa, emblemas ya ridículos de una vida que hace tiempo perdimos de vista? Pues nos los presenta desde el punto de vista del sonido, en el vacío.<sup>28</sup>

Nos asalta cierta sensación de que estamos en un vacío, en un tiempo muerto donde no hay nada más que discursos, en efecto, al ver esta y otras cintas de estos primeros años de periplo vertoviano —aunque veremos cómo los cuerpos y la vida resistente siempre aparecen, por alguna parte, en las películas de Godard, y entenderemos cómo en eso el feminismo tuvo mucha culpa—. Pero lejos de cualquier magisterio o intento de vaciar el mundo de su contenido, lo que se propone el suizo en este año de 1968 es simplemente sentarse a estar con ellos (obreros y estudiantes) para entender algo mejor su alrededor, sean cuales sean las conclusiones que se puedan extraer de ese «estar con ellos». «¿Hablar sobre los obreros?—reconocía el suizo—, ya me gustaría, pero no los conozco lo suficiente»<sup>29</sup>. Había por tanto que sentarse un poco a escuchar y cubrir ese hueco, de recibir lo que no se tiene. Como cuenta Faroult «si el movimiento de Mayo pudo sorprender e incluso coger desprevenida a gente tan informada y politizada como Godard, es porque hay algo que aprender de las masas, lo cual requiere



qui ne se marrent pas non plus, commencent à 9 h



du théâtre de boulevard. C'est triste à pleurer.



- Regarde les films qu'on voit à la télé tous les soirs.



et changer le théâtre aussi.

[14]

<sup>27</sup> Alain BERGALA, «Un film comme les autres», en *Godard trente ans depuis* (París: Cahiers du cinéma, 1991), 119-29.

<sup>28</sup> Michel COURNOT, «Jean-Luc ex-Godard», *Nouvel Observateur*, 1969.

<sup>29</sup> Palabras de Godard tomadas de GUBERN, *Godard polémico*, 16.

en primer lugar escucharlas. Ése es el objeto de *Un film comme les autres*, rodado en el césped de Flins, poco después de las huelgas»<sup>30</sup>. En paralelo, anotaba Daney «Godard no filma revuelta alguna que no se pueda hablar, discutir, que no haya encontrado su lengua, su teoría y sobre todo su retórica»<sup>31</sup>.

Ahora bien, como el propio Godard comentaba, «yo hice un film con estudiantes que hablaban con obreros y era muy claro: los estudiantes hablaban todo el tiempo, los obreros nunca...»<sup>32</sup>. En su cinta, los estudiantes comienzan hablando de las huelgas, las penurias del trabajo o las alienantes cadencias cotidianas de la vida en la ciudad pero rápidamente dan paso a lo que podríamos llamar un análisis de la «libido cultural». Los estudiantes aseguran que se han levantado porque la sociedad no les satisface. No desean formarse para acabar engrosando las filas de los cuadros del estado y explotar a todos aquellos trabajadores que ven cada día en su camino a la facultad. Su furia no es para obtener una simple mejora de sus condiciones sino simplemente porque les parece que «todo esto no funciona». Es por ello que quieren estudiar y transformar antes que nada la cultura. Los obreros, parece comprensible, no tienen tiempo ni de estudiar ni de ir al teatro, ni de nada por el estilo. Las vistas de ese descampado desolador, de esa tierra de nadie con sus plantas peladas al sol, que no es mucho más que un cruce entre bloques, nos hacen pensar que efectivamente aquel lugar fue concebido como un depósito de trabajadores y a duras penas podrá convertirse en un efervescente centro social o cultural. Habrá entonces que cambiar el teatro, la filosofía o el cine para que lleguen hasta los habitantes de ese suburbio, nos dicen los jóvenes. La cultura burguesa tildada en el film por una estudiante como «cultura de bulevar» está hecha para unos pocos y es *triste à pleurer*, mientras que la cultura de masas se consume a diario por televisión de la misma manera que «uno se lava los dientes» [14]. En realidad esta idea y este supuesto debate entre obreros y estudiantes en un descampado de suburbio sobre la alienación y tantos otros asuntos políticos no es otra cosa que una traducción del escepticismo de Godard hacia la cultura de masas. Él mismo se encuentra mezclado entre estos jóvenes, escuchándolos, haciéndoles preguntas. Por su cuenta, más adelante afirmaría:

Todas las películas que vemos, todas las películas francesas que vemos en pantalla, tienen un gran director, que es De Gaulle. No las ha hecho él mismo, pero el discurso, los textos, las frases, el sentido que va implícito, es un producto del gaullismo. Por eso digo que el director es De Gaulle, o bien sus criados. Y que el pueblo francés, en cambio, no hace películas. El pueblo francés nunca ha hecho una película.<sup>33</sup>

---

<sup>30</sup> David Faroult, «Never More Godard. El Grupo Dziga Vertov, el autor y la firma», en *Con y contra el cine. En torno a Mayo del 68* (Sevilla: Universidad Internacional de Andalucía, 2009), 143.

<sup>31</sup> DANNEY, «Pedagogía godardiana».

<sup>32</sup> GODARD y SOLANAS,, «Godard por Solanas. Solanas por Godard», 19.

<sup>33</sup> GODARD, *Jean-Luc Godard. Pensar entre imágenes*, 87.

De las reflexiones del debate comprendemos que el cine después de Mayo no puede amoldarse a estos patrones: ni refugiarse en la torre de marfil de la alta cultura ni idealizar la cultura de masas porque corre el riesgo de repetir una cotidianidad alienada. El cine político tendrá primero que adentrarse allí donde ocurre esa vida cotidiana que rara vez aparece en pantalla pero hacerlo de un modo distinto para no acabar siendo otra película que no dice nada de nuestras vidas y que vemos con el mismo poco interés con el que nos cepillamos los dientes. Dejar una cámara quieta o entregársela a los obreros no constituye ninguna garantía ni de que esas bases se hagan con los medios ni de que vaya a emerger ninguna «verdad» sobre su lucha. Hay que hacer trabajar esas imágenes y esas palabras para transformar las cosas. Seguramente, diría Godard en otra ocasión, cuando el obrero tuviera una cámara «filmará sus vacaciones». Además «los obreros no hablan como los Black Panthers sino como Henry Ford», como se decía en *Pravda*. Godard jamás creyó en la unidad de la voz, en que la palabra estuviese pegada al cuerpo, fundida ni con su carne ni con su rabia, ni tan siquiera con su sentido o ideas. Su trabajo fue justo el opuesto, una labor de disección del cuerpo parlante. Bonitzer lo ha señalado insistentemente:

La operación godardiana sobre las imágenes y los sonidos no tiene nada que ver con este insípido sensualismo, que cree liberarse de la «representación». Por el contrario, la obra de Godard es un desmantelamiento, un desmembramiento, un desencadenamiento de la representación, de las representaciones que los dispositivos de seducción (cartel, prensa, televisión y cine), producen y organizan para la circulación en el orden de los deseos.

Si, entonces, la unidad de la voz y del significado en el comentario en off define un régimen de control u opresión, es quizás de su división que otra política (o erótica) de la voz en off podría comenzar a ser definida. [...] El cine militante, en efecto, no puede ser algo así como el documental clásico, más la rabia y las palabras grandes y ruidosas. Debe ser algo completamente diferente, debe organizar la relación entre la realidad, la mirada y la voz de una manera diferente.<sup>34</sup>

Ni que decir tiene que esta predisposición antiesencialista, a que, por ejemplo, pueda suponer que un trabajador hable como Hegel o Debord (o peor aún, como Henry Ford) o un niño pequeño conozca mejor la naturaleza del lenguaje filosófico que un lingüista (recordemos al pequeño de *Deux o trois choses...* y veremos algún caso más de niño filósofo), horrorizó a gente como Pasolini y movilizaría a los cineastas amateurs y a otros a denunciar que el camino de la reducción, deformación e irrealismo pronunciados podían llevar a Godard al vacío. Traducir el lenguaje de los pueblos e imponerles un metalenguaje tan ajeno a su ideología, a sus bocas e incluso a su cuerpo, era para este poeta de la lengua vulgar y para los obreristas, una aberración ética y política propia de lo que el

---

<sup>34</sup> Pascal BONITZER, *Le regard et la voix* (París: Union générale d'éditions, 1976), 70 y 43.

italiano estimaba por un «miedo a la realidad propio de la burguesía» y lo que los militantes tomaban por intelectualismo burgués. Como destaca Didi-Huberman, «no hay poesía naif en Godard (como la hay en Chaplin o Dovjenko, Rouch o Rocha, Paradjanov o Pasolini mismo). No hay sino su traducción o su deconstrucción supuestamente contemporáneas»<sup>35</sup>. Godard tiene miedo de «hablar en nombre de», tampoco tiene completamente claro aún qué significa hablar.

Las sospechas de Godard aun en estado latente en *Un film comme les autres*, van a ir explotando una a una en los siguientes años. De hecho, ya en esta cinta, que es en realidad un *faux document* más que otra cosa, parece que la épica del suburbio y de la fábrica no aparecen por ningún lado y el espacio solo cobra sentido político cuando arriban los estudiantes, sus teorías y su extraño lenguaje salpicado de citas. Godard no confía en la «toma de la palabra» antes de que esta no se libere, antes que esta no deje de ser la palabra de De Gaulle saliendo por la boca de otro. Es por eso por lo que, aunque se empeñe en escuchar cuanto tienen que decir sus personajes — preguntándoles insistentemente, forzándolos a contestar o dejándolos largo tiempo hablar—, Godard jamás cree en entregarles una cámara o un micro para que registren su «verdad». En una carta a Marker en la que le reprochaba esta actitud en el episodio de Besançon leemos:

Si fuera hecha por un cineasta, no sería la película que debería haberse hecho. Y si la hicieran los propios trabajadores —que, desde un punto de vista técnico, podrían hacerlo, si alguien les diera una cámara y un tipo que les ayudara un poquito—, aun así no daría una imagen tan precisa de ellos desde el punto de vista cultural [...]. Ahí es donde se encuentra la brecha.<sup>36</sup>

Esta brecha es en realidad una cuestión de distancias, entre la distancia corta de Marker, que quiere acercarse al pueblo lo más posible, y la mirada alejada, brechtiana, de Godard<sup>37</sup>. Frente al *cinéma vérité* él siempre prefirió el *ciné ma vérité*. Y esto lo llevará a rivalizar con todos aquellos autores — militantes o no— en los que aún pervive o se recupera de algún modo el legado neorrealista. En lo sucesivo, Godard arremetería con beligerancia contra aquellos que pensaban que en el cine había llegado la hora de escuchar las voces, «en toda su verdad espontánea» de todos los explotados que habían permanecido silenciados durante siglos<sup>38</sup>. Conforme nos acercábamos a esta

---

<sup>35</sup> DIDI-HUBERMAN, *Pasados citados por Jean-Luc Godard*, 198.

<sup>36</sup> Godard en STARK, «“Cinema in the Hands of the People”: Chris Marker, the Medvedkin Group, and the Potencial of Militant Film», 140.

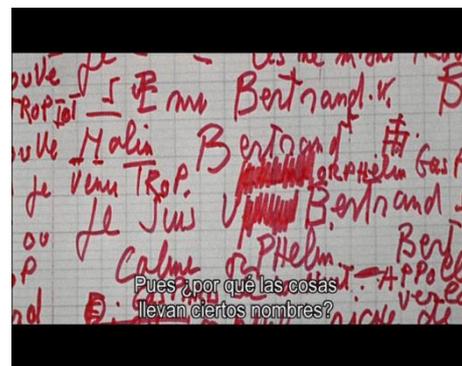
<sup>37</sup> Véase Sergi SÁNCHEZ, «Cine político y militante. ¿Cuándo empieza la revolución?», en *De Lumière a Kaurismäki. La clase obrera en el cine* (San Sebastián: Euskadiko Filmategia, 2014), 40.

<sup>38</sup> En este sentido, son sonadas sus críticas a la obras de Marin Karmitz *Camarades* (*Camaradas*, 1970) y *Coup pour coup* (*Golpe a golpe*, 1972) Véase el artículo del Groupe Lou Sin d'Intervention Idéologique, «“Coup pour coup”: à la remorque du révisionnisme», *Cahiers du cinéma*, n.º 239 (1972):

etapa militante, Godard había intensificado la desnaturalización del lenguaje y el distanciamiento brechtiano [15], si bien la creencia en algo así como un «dejar hablar a los oprimidos», en hacer películas en su nombre, en la veracidad y «carnalidad» de sus palabras, le pareció desde el principio una absoluta y obsoleta falsedad que negaba el acceso a lo real que solo reside en el verdadero azar, decíamos, el fogonazo que emana en el chocar de las cosas más heterogéneas.

De hecho, en todo momento, el diálogo es sistemáticamente interrumpido por una serie de imágenes de las protestas y ocupaciones que se produjeron tan solo unos meses atrás. Algunas tomadas por el propio Godard, otras recuperadas de otros realizadores. Espacialmente se produce un vaivén o choque entre el centro y la periferia, entre la violencia de las calles amotinadas y el sosiego de ese descampado. Además de visual, la película es también un *collage* en su banda sonora donde se mezclan registros originales de sonido de los acontecimientos en las calles, con lecturas de textos marxistas, voces irreconocibles y la discusión en la hierba que mantiene siempre un calado altamente teórico (se cita con frecuencia a Debord y otros teóricos del momento). Sonidos e imágenes chocan, teoría y praxis se contrastan mutuamente. Todo tiene que ponerse contra las cuerdas, contra sus propias cuerdas, parece advertirnos Godard. Las voces que leen discursos y panfletos se superponen a las imágenes de la revuelta. Esos discursos políticos tendrán que contrastar lógicamente con las imágenes de las barricadas y la lucha obrera, pues es a ello a lo que incitan [16].

El matiz y la brecha son también muy evidentes en el plano temporal. Existe un pequeño pero importante desfase en el tiempo que hace que *Un film comme les autres* sea distinta. Sabemos que hablan en junio, muy poco tiempo después de la gran algarada. La idea que trasluce la cinta es simplemente esta: hay que pararse a hablar y escuchar. Y quizá ese es el triunfo de Mayo, el poder hablar y hablar, pensar sobre lo sucedido. La película no constituye, en ningún caso una elegía, sino un ejercicio de reflexión, un intento por regurgitar lo que ha ocurrido y pensarlo —de ahí también el uso de las imágenes de otros, que son ya imágenes de archivo aunque sea de un archivo muy reciente y aún palpitante—. Por tanto, en lo que sí cree vivamente Godard es en tomarse el tiempo de pensar algo, de ver, de elaborar o deshacer un discurso o una imagen, de confrontar. Si lo importante ahora es tomarse el tiempo de ver y escuchar, en consecuencia es comprensible que Godard coquettee, tanto en esta película como en las venideras, con la idea de los tiempos largos y los planos fijos tan caros al cine militante aunque, eso sí, los rehará a su manera —los empleará especialmente para filmar cuerpos femeninos—.



[15] *Deux ou trois choses*, 1967.

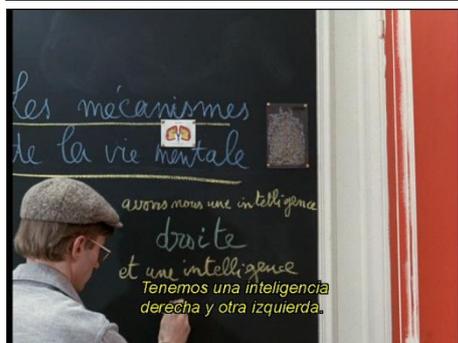
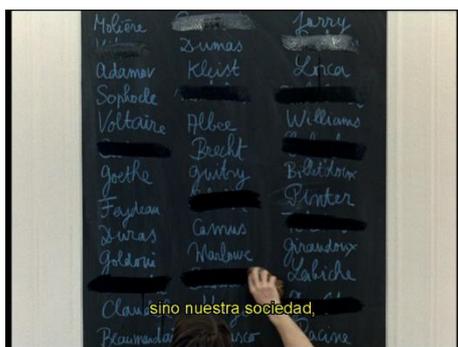


[16] *Un film comme les autres*, 1968.

5-8. Y la siguiente entrevista Jean-Luc GODARD, «Godard sobre “Tout va bien”», 1972, <https://www.youtube.com/watch?v=hnx7mxjmlk0&t=79s>.

Con todo lo dicho, vemos que aunque con *Un film comme les autres* Godard intenta hacer un «film de mayo» sin embargo, le sale algo muy distinto. Quizás simplemente sea un ejercicio de confrontación con un nido de contradicciones propias y comunes, con un cúmulo de elementos que no pueden ni deben dejar de chocar entre sí: «En resumen, uno que deseaba hacer cine, otro que deseaba una nueva unidad hecha de contrarios, según el concepto marxista, que queráis intentar constituir una nueva célula que no hiciera cine político sino que intentar hacer políticamente cine político, lo cual era bastante diferente de lo que hacían otros cineastas militantes».<sup>39</sup>

Ciertamente, hemos de decir primero que durante los años setenta no se producen grandes cambios en el plano urbano con respecto al desarrollismo de los sesenta, mas sí que nace una mirada nueva a la ciudad y en especial al suburbio. Llegados a este punto, podemos avanzar que esta mirada a la ciudad tanto en Godard como en otros cineastas militantes, está atravesada por los dos grandes problemas de la década: el trabajo y la cultura, la producción y las imágenes. Pero esta doblez o ambivalencia en la que se mueve Godard, a la par con y contra el cine de su tiempo, será cada vez más patente. En su caso se atenderá mucho más a los efectos que la producción social del espacio urbano tiene sobre el brotar de una consciencia del yo (sobre todo femenino). Igualmente pensamos que para Godard el espacio urbano no es nunca algo simple y solo puede ser pensado como un haz en el que están implicados el lenguaje, el cuerpo, el tiempo y las imágenes, de ahí que sus cintas mantengan la apariencia de collage que toca un sinfín de asuntos ninguno de los cuales debe ser desatendido.



### *Des espaces autres o las tablas de la ciudad: La Chinoise*

Pero si hay una cinta en la que Godard lleve al paroxismo el problema de las contradicciones —las de mayo, las de su concepción del cine y las que nos depara a diario la realidad social cambiante—, jugando asimismo con un enjambre de elementos que colisionan entre sí, esa es sin duda *La Chinoise*, película que como comentábamos más arriba, está fechada en 1967. Para entender el desarrollo de la etapa política de Godard, sus investigaciones sobre la imagen y el espacio común, esto es, para dar esos dos pasos hacia delante, tendremos por tanto que dar este pequeño paso atrás y situarnos de nuevo en 1967. «En *La Chinoise* —aseguraba Godard— mi idea era redescubrir el cine, empezar de nuevo»<sup>40</sup>. A diferencia de *Un film comme les autres*, esta otra cinta no es un «film de mayo», al estilo del reportero militante, ni tan siquiera *sobre* mayo, lo pronostique o no. De hecho, *La Chinoise* es ante todo una película sobre la politización de los estudiantes y la despolitización de la

[17]

<sup>39</sup> GODARD, Jean-Luc Godard. *Pensar entre imágenes*, 83.

<sup>40</sup> GODARD, Jean-Luc Godard. *Pensar entre imágenes*, 81.

población. En términos formales, se trata más bien del primer ejemplo de lo que más adelante Godard denominará «película-pizarra» [17]. En sus propias palabras, existe una brecha significativa entre «lo que llamamos películas de "pizarra", y las películas internacionales, que son como cantar *La internacional* en una manifestación. La otra permite a alguien aplicar en realidad lo que acaba de ver, o reescribirlo en otra pizarra para que otros también puedan aplicarlo»<sup>41</sup>. O lo que es lo mismo, ver por un tiempo, si así fuese necesario. «Hay que confrontar las ideas vagas con imágenes claras» dicen las paredes de este piso franco. Pero, ¿ver o escribir qué? ¿Qué ideas?, podríamos preguntarnos. O al menos ¿qué es lo que Godard trata de decirnos en esta película?

La cinta, es sabido, narra el verano de autodescubrimiento, exceso teórico y praxis política que un grupo de jóvenes hechizados por el maoísmo pasa en un apartamento burgués de París transformado en escuela-cuartel de la revolución. La troupe está compuesta por un actor, una estudiante rica de Nanterre, un pintor de los países del Este, un químico convertido a militante y una chica, Yvonne, venida del campo a la capital, que por avatares de la vida ha acabado mezclada en esta aventura y cuya inocencia, nos viene a decir la película, significa que ella es representante de eso que se llama «clase trabajadora». Yvonne trae un poquito de realidad al mundo de fábula, a ese paréntesis de la vida cotidiana que esta camarilla se ha creado entre cuatro paredes. El último personaje sería el mismo Godard que, siempre oculto, pregunta y entrevista sin cesar a estos chicos sobre situaciones vividas en la propia película. Encerrados en esta casa los jóvenes discuten sobre los asuntos de la revolución, insultan a otros partidos y grupos contrarios y fantasean con una deconstrucción completa de las categorías con las que vivimos y damos sentido al mundo —desde el lenguaje al arte, desde la militancia a la configuración de la ciudad—. Para ello cuentan con un férreo canon de tradiciones filosóficas, autores y referentes artísticos configurado básicamente por nombres de pensadores y artistas que estos idólatras toman por «buenos marxistas». Todo y todos los demás merecen la picota —desde Duras a Novalis, pasando por Lorca o el Foucault de *Las palabras y las cosas*— [18]<sup>42</sup>.



[18] [19]

<sup>41</sup> Tomado de François NEMER, *Godard: (Le cinéma)* (París: Gallimard, 2006), 81.

<sup>42</sup> Nos referimos a la conocida escena en la que lanzan dardos contra un altar de los anti-cristos del comunismo que se han instalado en un armario. Entre los demonios que allí se deshordan está el libro de Foucault que Godard ya había criticado en *Pierrot le fou*. Pero si en *Pierrot le fou* el juicio parece dirigirse sobre todo al excesivo nominalismo de los lingüistas, en *La Chinoise*, tal y como apunta Chevrier, Godard denuncia con esta broma la muerte del relato histórico anunciada por Foucault, porque en la visión del suizo, aún contagiada de la ética del compromiso, tal concepción de la historia era en realidad una llamada a la pasividad política y una aprobación de la ideología tecnocrática. Godard, una vez más, como su amado Sartre cree conveniente «salir a las calles» a cambiar la historia. Véase CHEVRIER, *El año 1967 y la cosa pública. O los avatares de la conquista del espacio*, 58-59.



[20]



[21]

Podríamos pensar que *La Chinoise* puede entenderse más como una crítica a la heterotopía que a la utopía. No se puede hacer la revolución en un piso cerrado y con cuatro textos que han sobrevivido a la inquisición de algún necio, no hay muchas salidas en los islotes aislados. La ciudad real con su gente real, la que está ahí afuera no parece existir para estos robinsones a quienes además de la crítica les vendría bien una experiencia y una confrontación con el exterior [19]. De ahí quizá que su aventura revolucionaria acabe en nada, en muchas peroratas, en piso vacío y ventanas chapadas. Si bien, también podríamos aventurar que antes que lanzar juicios sellados, en esta obra Godard prefiere desplegar un cine que desea poner en escena la discusión misma, esto es, hacer una pieza que muestre la gestación de una idea por fallida que sea o el proceso por el cual las nociones brotan del contraste entre puntos opuestos. No es extraño entonces que la cinta se defina a sí misma «un film haciéndose» («*Un film en train de se faire*») [20]. En ese hacerse Godard va a mezclarlo todo y agitarlo. La película se balancea continuamente entre polos que chocan: el texto teórico/la palabra de la vida cotidiana; el documento *real* de actualidad/la ficción más extravagante; el tono serio y melancólico/la burla ácida; la saturación de imágenes/la saturación del discurso; lo cinematográfico/lo teatral.

Esta vibración o choque puede reconocerse en una de las primeras escenas donde además se intuye una primera reflexión sobre el espacio. A lo largo de varios minutos en el filme se captan distintos puntos de esa naciente periferia parisina, vemos por ejemplo la conurbación de casitas bajas y bloques de pisos más modernos que rodea la universidad desde la ventana del tren, o algunas vistas desde el piso, etcétera. Pero más allá de esto, hay dos escenas en las que se lleva a cabo una crítica consciente de la ciudad (de esa ciudad herida y ella también *en train de se faire*) y de los efectos de la industrialización [21]. En ellas nos detendremos. Lo hacemos también para apreciar cómo en su escrutinio y crítica del espacio urbano, Godard sigue operando con los pares problemáticos campo/ciudad, mujer/hombre, pero también descripción/análisis y fuera/dentro, como ya lo hiciera en sus más clásicas cintas urbanas de principios y mediados de los sesenta.

Entremos. En la cocina Yvonne acaba de fregar los platos. De repente, gracias a este gesto cotidiano tan concreto dice

---

Claro que, siendo Godard el autor de esta mofa, podríamos delinear otra interpretación aún más retorcida. Junto a la portada de *Las palabras y las cosas* que atacan estos izquierdistas hay también un retrato del propio cineasta al lado de varias fotografías de políticos, filósofos y militares (Descartes, Franco, Johnson, Himmler, el «Emmanuel Kant de la filosofía occidental», Brézhnev etcétera). Puede que el realizador se estuviese burlando del fanatismo de estos jóvenes (quizá los mismos que luego lapidarian a críticas su cinta) o quizá Godard nos esté invitando a «ponerlo todo en juicio» una vez más, incluida su propia figura como autor, así como la nueva filosofía emergente. ¿Quién sabe?

haber comprendido, que «Francia en 1967 es como unos platos sucios» [22]. Si amplía esta idea a una escala mayor, es decir, si usa esa imagen tan cotidiana para otros propósitos puede llegar a deducciones insólitas. El propósito de Godard no está muy lejos de este juego con el enfoque y el desenfoque, de este cambio de escala que ha hecho Yvonne. Al fin y al cabo *La Chinoise* es una suerte de tipificación de una serie de problemáticas a un espacio reducido (a un plano propio) para verlas mejor. Puede ser descrita como un teatro de marionetas (y Georges Méliès es reverenciado en la cinta) con estos jóvenes que hacen *band à part* de la Francia gaullista en busca de respuestas representando los papeles principales. En cualquier caso, de esta pequeña metáfora o broma de la muchacha, pasamos a un intertítulo que nos dice que la siguiente secuencia es un «Diálogo con Yvonne». La cámara la filma de cara en un plano medio y ella nos mira entre medias sonrisas y pequeños tics gestuales (se toca el pelo y los labios sin cesar), porque no sabe bien qué decir, ella es simplemente una chica algo ingenua que ha venido del campo [23]. En el lado derecho de la pantalla un extracto de un libro enmarca la escena «La campesina francesa de hoy». Estamos ante un intento de encuadramiento sociológico nada novedoso en Godard. En un momento dado una voz en off masculina se inmiscuye para recitar un texto sobre las sociedades industriales y neocapitalistas pero en quien está puesto nuestro interés es en ella. Yvonne nos cuenta que trabajaba en una granja, que la vida allí era triste y aburrida porque no hablaba con nadie, de modo que se mudó rápidamente a París donde hubo de ponerse a limpiar casas en los barrios ricos del centro. En aquella época todo era oscuro, el metro, los apartamentos donde trabajaba, la luz de la calle al atardecer. Ejercía la prostitución en los Campos Elíseos y consiguió algo de dinero para comprarse un coche. Lo volvería a hacer, reconoce, si fuese necesario para la economía de su célula maoísta que se mantiene con su esfuerzo. «Sabe —no lo niega— que es una contradicción» porque en ese mundo ideal en pequeñito que es el piso no debería de existir ni la opresión ni la división social y sexual del trabajo. *Hélas pour elle*. «¿Definir el marxismo-leninismo? Eso sí que no lo sabe aunque siente que gracias a él «en su corazón el sol nunca se pone». Yvonne no podría explicar el sentido de estas palabras puestas en su boca, poco importa.

Al mirar su rostro filmado con un extremo candor, el espectador informado recuerda inmediatamente a la joven «producto de consumo» en *Masculin/Féminin*, aunque Yvonne sí tiene una experiencia que contar, sí es consciente de su lugar en el mundo y de sus contradicciones, de su miseria diaria y su subalternidad. Se parece mucho a aquellas muchachas de mirada triste de *Deux o trois choses* que eran ellas mismas seres aparentemente banales que hacían un montón de cosas banales. Yvonne tiene un punto de partida, es capaz de *salirse de sí misma*, de demostrarnos que sabe que también en este coto revolucionario estallan las mismas contradicciones de género y clase que en cualquier otra situación, que la llevan a



[22]



[23]



[24]

desempeñar siempre labores de servicio y que su voz rara vez cuente en los debates de la casa. Su relato personal, sus ojos y sus ademanes, tan sinceros, tan verdaderos, desbordan con su verismo el tono sesudo y sermoneante de la película. Los personajes femeninos de Godard siguen instalándose en un borde inestable entre la crónica espontánea y lo novelesco como estrategia política. A juicio del director, esta forma de distorsión del relato a través de las citas, consigue asimismo, que el espectador sea más consciente del lenguaje y más libre para juzgar las palabras. El balanceo entre lo más realista (la historia de esta chica) y lo más teatral (los asertos maoístas) nos ponen en alerta. La realidad está hecha de los dos, parece decirnos el suizo. Godard equilibra ambos regímenes discursivos, los combina sin cesar: las frases honestas de Yvonne se sazonan con proclamas kitsch sacadas de cualquier panfleto que merodee por la casa. Ella tiene algo que decirnos [24].

Si hemos conocido el contraste entre campo y ciudad a partir de esta descripción franca hecha de palabras cotidianas el espectador tendrá ahora la posibilidad de conocer cómo mira ese paisaje fenoménico alguien que como Veronique tiene las armas teóricas para desentrañarlo. Una vez más, el realizador trata a su personaje con deferencia dándole tiempo a explicarse. «En Godard —observaba Deleuze— el "buen discurso", el discurso del militante, del revolucionario, de la feminista, del filósofo, del cineasta, etc., no se ve mejor tratado que el malo. Pues de lo que se trata es de reencontrar, de volver a dar creencia en el mundo, más acá o más allá de las palabras»<sup>43</sup>. Un estudiante negro compañero de Veronique en Nanterre es invitado al piso a dar algunas lecciones y recitar textos althusserianos con los que exhorta a su reducido auditorio a investigar y conocer objetivamente las leyes internas de los fenómenos y los procesos, es ahí donde está la verdad, asegura. Mientras habla la cámara nos muestra tomas de un prado nada idílico donde pacen unas vacas junto a otras del suburbio en construcción en el que se situó el nuevo conjunto universitario. Empezamos a intuir que el paisaje rural de antaño no existe —quizá por eso Yvonne tuvo que partir— y ha sido sustituido por este otro enclave bastardo entre el campo y la ciudad. Inmediatamente un intertítulo que reza «Diálogo 3 Véronique» da paso a otra falsa entrevista, esta vez con la estudiante radicalizada. Ella también nos cuenta su experiencia cotidiana. Iba cada día a la facultad situada en mitad de un barrio de chabolas. «Ese es el sitio ideal para la filosofía», comenta mientras fuma un cigarrillo como si acabase de salir de cualquier clase de Lefebvre. Mientras habla, una panorámica lateral nos muestra muy lentamente este paisaje de grúas, barracas, escombros, árboles pelados, bloques. Ella continúa y responde a las intervenciones de Godard:

Véronique— Nos metieron en las mismas conejeras que a los obreros. Pero los conejos se multiplican. Cuando voy, me

<sup>43</sup> DELEUZE, *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*, 230.

cruzo con los hijos de los obreros argelinos y los mecánicos de Simca.

Godard— Sí, pero solo los ve.

Véronique— Sí, bueno... Creía que me cruzaba pero en realidad, vamos a los mismos bares, estamos a la misma hora en la misma estación, soportamos la misma lluvia y, casi, el mismo trabajo. Allí entendí las 3 desigualdades básicas de un régimen capitalista, más exactamente del régimen Gaullista de Francia.

Godard.- ¿Cuáles son?

Véronique— Primera diferencia entre trabajo intelectual y manual; Segunda, entre ciudad y campo y eso lo veo aquí siempre con Yvonne; Tercera, entre agricultura e industria. Y eso me llevó a estudiar seriamente el marxismo-leninismo. [25]

La panorámica que acabamos de presenciar ya no es *preferentemente* fenomenológica como aquellos giros que hacía Juliette en *Deux o trois choses...*, sino que es más bien una radiografía, un escaneo que, al tiempo que observa el mundo en transformación, piensa en cómo podría dársele *otra* forma. Véronique comienza describiendo su vida en común con los obreros y los inmigrantes que pueblan los alrededores de su centro de estudios. Los ve a diario y se moja como ellos cuando llueve. A partir de aquí deben asaltarla un tropel de dudas sobre sí misma, que se apaciguarán con el estudio. A finales de los sesenta el suburbio es el lugar de comunión y solidaridad entre las clases y punto de partida de una lucha política, indudablemente. Pero Godard considera que su labor como cineasta no debe quedar en esta constatación sino que consiste en filmarlo para que veamos que en esos pocos árboles, en esos edificios de hormigón y en esas carreteras cortadas están inscritas, como signatures, las claves del funcionamiento injusto de la vida en la ciudad e incluso las pistas para entender el descontento social. Tanto de estos pocos episodios de *La Chinoise* como de *Un film comme les autres* o en sus películas posteriores se deduce que su cine sigue tratando de pensar el espacio en términos muy distintos a los de la mera documentación. Comprendemos que en adelante, en los films de Godard, los sujetos ya no se preguntan exclusivamente por su posición fenomenológica o existencialista en el mundo (si bien tal cosa no implica la desaparición del cuerpo o la despreocupación por la espacio-temporalidad). La pregunta implícita en *La Chinoise*, que se repetirán los personajes en el futuro es más bien esta otra: ¿qué relación tengo yo con el proceso de producción y reproducción de este espacio que habito a diario y cómo éste me produce a mí? Y con el lenguaje y las imágenes ocurrirá exactamente igual: ¿qué relación tengo yo con la producción de este lenguaje y estas imágenes que uso y veo cada día y en qué medida ellas me hacen a mí?

Intuimos ya que casi siempre son las mujeres las que están preparadas para formular tamañas cuestiones. La mujer seguirá siendo un personaje doble, que se tambalea entre su opresión y su emancipación, e indiscutiblemente la figura clave cuando

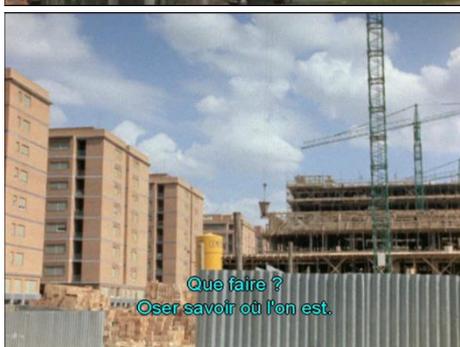


[25]

Godard filma la periferia. Insistimos, aunque estas eran en buena medida las preguntas que se hacía Juliette al pasear por su *banlieue*, ciertamente el impulso fenomenológico del primer cine de Godard tan fuerte en *Deux o trois choses* va a ir borrándose en favor de una obsesión por el conocimiento de las estructuras sociales que laten debajo de las cosas. Años después, en 1970, Godard, volvería a escoger varios planos de un suburbio de barracas y bloques para ilustrar las carencias de la noción de «representación». En *Le vent d'est (Vento dell'est)*, un film-panfleto del Grupo Dziga Vertov encontramos una secuencia que bien podría denominarse, hurtándole el título a Althusser, «Lo que no puede durar en el cine comunista». Una serie de imágenes de la periferia romana llena de edificios funcionalistas y miserables chabolas se acompaña de una voz que nos advierten que «filmar bloques no es filmar a las masas» [26]. Hay, insiste, que saber de dónde partimos, dónde estamos y qué podemos hacer, aunque donde realmente se encontraba Godard por aquellos años de 1970 era inmerso o perdido en su propia quimera revolucionaria, su heterotopía en las rojas tierras de Italia.

En *La Chinoise* todo está expuesto para producir una distancia, para negar la fusión con el espectador. No hay catarsis. Si, como anotaba Harvey «en el capitalismo, la relación entre representación y realidad siempre ha sido problemática»<sup>44</sup>, al cineasta no le queda otra que encarar esa problemática que es la «representación». Godard lo anuncia en palabras de uno de los *enfants terribles* de *La Chinoise*: «El arte no reproduce lo visible sino que lo hace visible» «La realidad aún no ha surgido». Mirar, mirar completamente, consiste en ver aquello que no se ve a priori, tal es la tarea del arte llamado político y no tan solo la de participar en el alboroto. «El silencio de los espacios infinitos no me asusta, lo que me asusta es el ruido y la furia», comenta Henri, el más cuerdo del grupo. Las llamadas a la espera, el silencio y el ralentí frente al estruendo y el avance inmisericorde de la furia serán continuas en esta segunda etapa godardiana (no olvidemos que *La Chinoise* es contemporánea a *Week-end*).

Así que si con *Un film comme les autres* Godard había anunciado que había llegado la hora de escuchar, con *La Chinoise* insistió en que mirar, mirar bien, es absolutamente perentorio. Quizá por ello, si la primera era austera, la segunda es una explosión pop de imágenes. En mayor medida que la simple burla, se trata de una llamada a tomarse en serio a aquellos que se encierran para llevar a cabo una labor de abstracción aunque para ello tengan que abstraerse ellos mismos y vaciar el mundo de presencia por un tiempo. *La Chinoise* es todo un estudio de contrastes que lleva implícita una admonición: las cosas son complicadas y mirar no es fácil pero implica una responsabilidad. Claro que para ver hay que



[26]

<sup>44</sup> David HARVEY, *El enigma del capital y las crisis del capitalismo* (Madrid: Akal, 2012), 29.

tomarse muy en serio las imágenes, las de la pintura, las de los medios de comunicación y publicitarios, las del cine, pero también las imágenes que nosotros producimos a diario. O sea, hay tomarse muy en serio la ficción y el teatro como asuntos cotidianos. Por eso, decididamente, Brecht como Shakespeare se salvan del fuego inquisitorio que tantos nombres se ha llevado por delante en ese piso.

### Teatro, año cero

En 1960 *Cahiers du cinéma* dedicó un número especial a Bertolt Brecht que inauguró la influencia del escritor en la teoría cinematográfica de cuño izquierdista a finales de los sesenta y principios de los setenta (Jean-Louis Comolli, Peter Wollen, Colin MacCabe etc.)<sup>45</sup>. Por aquel entonces Roland Barthes, Louis Althusser y Bernard Dort ya habían publicado sendos textos sobre el dramaturgo alemán. En la sociología urbana Lefebvre llevó la batuta en la defensa de lo teatral y también de lo lúdico contra el imperio del espectáculo que todo lo hacía consumible para un espectador convertido en cliente pasivo. Sabemos que a la altura de 1968 Godard ya había explorado el poder del método brechtiano en ese cine que nos haría ver los procesos sociales y las estructuras ocultas en las superficies, y este será, por lo general el sendero que transite en adelante<sup>46</sup>. En *La Chinoise* Godard aquilata y amplía estas posiciones con respecto

---

<sup>45</sup> Véanse los números 15 (1974) y 16 (1975/76) de la revista inglesa *Screen* dedicados también al dramaturgo alemán.

<sup>46</sup> También los Straub, por ejemplo, utilizaban sus textos y estaban poniendo en práctica su cine de la disyunción y la producción de la Historia que deconstruía las antiguas formas de expresión cinematográfica. Acúdase a las notas sobre estos autores en Martin WALSH, *The Brechtian aspect of Radical Cinema* (Londres: BFI, 1981). Sin embargo, no debemos pensar que los años sesenta son solo los años de la recuperación de Brecht para el cine u otras artes. Corrió también paralela una concepción de lo teatral, ya venga de Artaud o Beckett, que tenía como voluntad fabricar un espacio para la vida, un espacio donde escuchar, mirar y sentir mejor a los demás, donde recuperar una carnalidad y sensualidad que la fetichización le había sustraído al espacio, las cosas y las personas, despreocupándose quizá, por las estructuras y los aparatos ocultos. Esta escena iba al encuentro de una sociedad renacida, para liberar sus represiones. Por el sendero de esta teatralidad que reevalúa los cuerpos, se llegará a un cuestionamiento de distintas formas de herir la vida sufridas por las personas tanto en situaciones de opresión directa como en nuestro día a día, males naturalizados que a priori parecían menos dañinos pero que no dejaban de ser violencia. El absurdo beckettiano, la recuperación de la crueldad y el doble de Artaud, los escritos de Deleuze sobre el esquizo, el análisis de Foucault sobre las prisiones y los hospitales, en fin, todas las corrientes contrapsicológicas tan en boga por aquel entonces, multiplicaron las sospechas a las reglas que determinan lo que es lógico, sano o normal. Tales corrientes acabarán por producir una crítica de las instituciones —desde las escuelas a la clínica— y los espacios del encierro disciplinario, en la que el cine participará intensamente. Aunque esta experiencia fuese de violencia, angustia y crueldad, era pertinente producirla porque era vida. En el mismo año en que Fried escribía su disertación contra los minimalistas, y Godard completaba su mayor estudio de Brecht en esa sátira teatral que es *La Chinoise*, en 1967, Jerzy Grotowski escribía sobre el «teatro pobre» recuperando a Artaud, para afirmar: «El meollo del teatro es el encuentro».

al acervo de recursos que le ofrecía el teatro. Ese teatro-piso que es *La Chinoise* es un espacio donde mostrar las verdades enmascaradas y darle la vuelta a los relatos, unas tablas donde escuchar la palabra de los demás y encontrarse con ellos (por eso quizá Godard merodea por el apartamento sin llegar a aparecer en pantalla pero encontrándose siempre y con poco sigilo, cerca de sus estudiantes). Para los brechtianos —con el suizo a la cabeza—, con lo teatral se podía tocar hueso, estar más cerca de lo real y de la vida históricamente determinada porque al trabajar siempre sobre la máscara, en el lado del semblante, según Alain Badiou, el teatro sería entonces «un aparato de construcción de verdades»<sup>47</sup>.

Esta afirmación última, esta fijación por la máscara, por el semblante, por lo distorsionado y por la superficie o la ficción como «reales», cobra todo su sentido si recabamos en que además de esta conocida adoración por Brecht, también hubo en el Godard de estos años una atracción quizá más soterrada pero no por ello menos intensa, por otro nombre ligado al teatro: nos referimos al ya citado Ingmar Bergman. La obsesión por su cine en ocasiones apenas disimulada —y desde luego nunca correspondida— se remonta al inicio de su carrera y como hemos visto, es clave en obras como *Pierrot le fou*. En 1967, mientras realizaba *La Chinoise* Godard pudo ver *Persona* título fundamental del maestro sueco, impactándole sobremanera<sup>48</sup>. Godard pudo comprobar, felizmente, que ambos estaban reflexionando sobre la idea del doble, del sujeto que encerrado en un espacio reducido, se enfrenta a su otro y logra salir de sí o al menos se y nos desacomoda. En consecuencia y en paralelo, Bergman y Godard otorgaban al cine un estatuto nuevo a partir de esta mezcla entre lo teatral y lo cinematográfico, concibiéndolo como el arte y el escenario que propicia ese encuentro entre el yo y el/lo otro. El cine como cara a cara.

La particularidad de Brecht, y por eso fascinó a Godard que lo aplicó con ímpetu, es que tenía un método, una manera de sacar a relucir esas verdades, una poética, una pedagogía que consistía esencialmente en la fuerza de una actividad y no tan solo un manojito de convicciones, mensajes bonitos y buenas voluntades. Godard encontró en Brecht una vía de escape, deseo de intervenir en la realidad pero paralizado como estaba por una industria que había vuelto su obsoleto *métier*. De Bergman extrajo su capacidad de pasar con las imágenes de un lado a otro, de lo imaginario a lo real, del interior al exterior de las imágenes y de los sujetos; así como mostró un respeto similar por la complejidad de los personajes femeninos que se buscan a sí mismas y se desdoblan, algo que si bien ya estaba presente en su filmografía, se hará obsesivo en todas sus cintas

---

<sup>47</sup> BADIOU habla de esta cuestión en *El siglo*, 69-83. Igualmente en Alain BADIOU, *À la recherche du réel perdu* (París: Fayard, 2015). En *La Chinoise*, de hecho se cita el texto «*L'autonomie du processus esthétique*» del filósofo francés.

<sup>48</sup> Así lo atestigua FAROULT, *Godard: Invention d'un cinéma politique*, 350.

durante los setenta. Pero en cualquier caso, lo que parecía estar apreciando Godard en el dramaturgo alemán y el director sueco era la potencia de lo teatral para hablar la verdad (y ésta será la misma razón que lo impulse poco después, a realizar algunas lecturas sobre psicoanálisis).

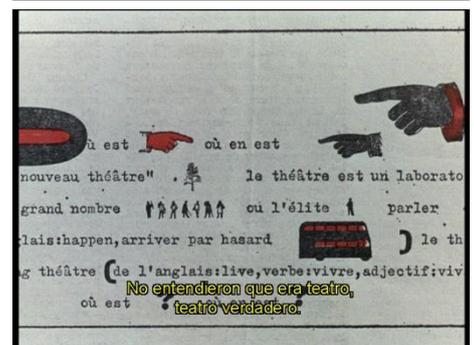
Así que, el teatro es una lógica. Como la política, nos quiere hacer, ver Guillaume (Jean-Pierre Léaud), uno de los estudiantes maoístas de la casa (actor y por ello, nos dice Godard, el más fanático de entre sus camaradas) es *todo* y puede encontrarse en cada calle y en cada rostro [27]. Es la producción y representación continua de la vida. El teatro es algo que hacemos cotidianamente con nuestras formas de actuar en la realidad social. Pero ¿por qué no sacar partido de esta situación? Si todo obedece a una lógica teatral, el teatro puede ser un laboratorio de pruebas de lo real, el lugar donde observar y analizar la superficie del mundo. Si los pensadores estructuralistas se dieron cuenta de que en buena medida importaban más las relaciones de los sujetos entre ellos y con las cosas y el espacio (las reglas propias de cada estructura), que esas cosas y esos sujetos mismos, Godard se sirvió de lo teatral para sacar al escenario esas relaciones y ponerlas delante de las cámaras o ante los ojos del espectador.

Puesto que el teatro es una actividad y no un lugar concreto, podía desarrollarse en cualquier espacio o en los espacios cualesquiera de la ciudad moderna. En aquel mayo francés que todo lo derrumbaría, el director de teatro Jérôme Savary anuncia que su *troupe* se pondría a disposición del movimiento y que iría a actuar a cualquier sitio «en un bosque, un pajar, en una calle o una casa, en un *terrain vague*, un canal, una oficina. Todos los sitios son buenos si están vivos, o sea, si no son teatros»<sup>49</sup>. Esto es lo que siente Guillaume cuando al final de la película se escapa de la lujosa ópera burguesa donde trabaja en una pieza («¡Estoy harto de este oficio idiota!») y se dirige a un descampado ruinoso de periferia para allí refundar el teatro como farándula callejera («Teatro, año cero» apuntan los cartones) [28]. Ese doblez que se le exigía a todos los espacios, es decir, que se liberaran para poder ser cualquier otra cosa, para ser *performativos*, era una llamada a su teatralización<sup>50</sup>. Esta búsqueda del doble y la reficcionalización de la vida cotidiana tiene, como podemos comprobar, una consecuencia directa para los artistas y cineastas de la contracultura: la apertura de espacios. Pero también, y esto es quizá más importante: de la idea misma de espacio.

Hablar de lo teatral en el cine era también hablar de una pantalla que se muestra no ya como una ventana abierta al

<sup>49</sup> Tomado de BANTIGNY, 1968. *De grands soirs en petits matins*, 254.

<sup>50</sup> Llamada que sería también escuchada en América Latina donde Augusto Boal practicaba su teatro de calle, en los patios, las universidades, las barriadas, los colegios y todo aquel lugar donde viviesen los oprimidos. Véase DE VICENTE HERNANDO, *La escena constituyente. Teoría y práctica del teatro político*, 346.



[27]



[28]

mundo sino como espacio en un sentido ampliado: a veces en guisa de pizarra, tablero o monitor de televisión y otras como mapa, texto o propiamente escenario para la pantomima. En el cine de Godard todos los elementos están divididos, discurren por su pista, están a menudo desincronizados y van a chocar unos con otros generando efectos, extrañamientos y conexiones inesperadas entre espacios. Ello implica indagar en las grietas o contradicciones que estallaban por todas partes, mantener sus tensiones, no reconciliarlas. *Nicht versöhnt*. Como asegura Sontag en un pequeño estudio coetáneo a todas estas prácticas que lleva el elocuente título *Teatro y cine*,

Si existe una distinción irreductible entre el teatro y el cine, quizá sea la siguiente: el teatro está circunscrito a un uso lógico o continuo del espacio; el cine (mediante el montaje, o sea, mediante el cambio de toma que es la unidad básica de la construcción de la película) tiene acceso a un uso ilógico o discontinuo del espacio.<sup>51</sup>

Pero tengámoslo bien presente: la radicalidad de estos años y de estos experimentos formales de Godard no tiene que ver con ninguna búsqueda de la ontología del cine, pues a él poco le interesa el médium cinematográfico, o el lenguaje puro del cine, ni su «en sí», ni su textualidad, ni nada que vaya en ese sentido. Lo que le importa es conquistar la pantalla de cine como espacio (y podríamos añadir como espacio de batalla, pero quedémonos aquí). La pantalla de cine no es solo la página de una novela o de un ensayo ni sirve exclusivamente para contar una historia o explicar una situación. El cine es él mismo un espacio y más precisamente es un espacio común. Y no solo porque, en efecto, sea un lugar concreto al que acudimos, normalmente acompañados (la sala de butacas). La pantalla de cine es un espacio tan real y a la vez tan imaginario como otro cualquiera — como la vida misma— y en el que, no obstante, tenemos la posibilidad de modificar un poco las cosas o al menos pararnos a mirarlas.

A partir de 1967 Godard empieza a ensayar (a producir, por qué no) otros formatos de cine que son en sí mismos espaciales: el cine como encuentro y escucha, como tablado, como conversación, el cine como periódico o mapa de la ciudad o el cine como encadenado de espacios. Sostenemos con ello que Godard se percató pronto de que las posibilidades de una noción topográfica del cine le servían en su particular sociología de la ciudad y la subjetividad en transformación. Porque cuando decimos el espacio urbano, decimos también todo lo que este implica: al tiempo, al sujeto, a las imágenes que utiliza, o sea, a su vida en ese espacio. Repetimos, un reparto urbano desigual nace de y reproduce un determinado reparto lingüístico, social y por qué no, también un reparto de imágenes, gestos, cuerpos y tiempos. Llegará el momento de moverlos si no a nuestro antojo sí al menos en modos menos opresivos.

---

<sup>51</sup> SONTAG, *Estilos radicales*, 135.

## *El libro y el buen amor: Le Gai savoir*

Empezar de cero significa volver a la inocencia, aprender de nuevo a hablar y ver, apostar por elementos sencillos para ir poco a poco componiendo otra mirada al mundo. Implica abandonar el cine y volver a él solo cuando tenga alguna verdad que decirnos sobre nosotros mismos. Empezar de cero es, ante todo, una vuelta a la escuela una llamada a ponerse en la piel de un niño que mira la realidad con ojos limpios y hostiga a quien tiene a su alrededor con preguntas molestas. Tan solo por eso merezca la pena volver a ser niño, para jugar sin prejuicios y con jovialidad, para volver a aprender a hacer cosas tan sencillas como acercarnos a lo más próximo con verdadero asombro e inquietud. Nietzsche, el filósofo que alabó la figura del niño, echaba en falta esta vuelta a la infancia y Godard, el cineasta-filósofo, haría de su aforismo el principio rector de un arte que renueva sus esperanzas políticas por cuanto renueva las formas de mirar:

Hay que aprender a ver, hay que aprender a pensar, hay que aprender a hablar y a escribir: la meta en esas tres tareas es una cultura noble. Aprender a ver: acostumbrar el ojo a la calma, a la paciencia, *a dejar que las cosas se le acerquen*; aprender a diferir el juicio, a rodear y abarcar el caso particular por todas partes. Ésta es la primera enseñanza preliminar para la espiritualidad: *no reaccionar a un estímulo inmediatamente*. [...] Una aplicación práctica del haber aprendido a ver: como disidente en general se habrá hecho uno lento, desconfiado, reacio.<sup>52</sup>

Así que dejemos que las cosas se nos acerquen, con calma, a los ojos y tomémonos el tiempo de mirar sin sucumbir a la pasividad y emoción rápidas (y hasta la histeria) a la que nos fuerza el flujo ininterrumpido o el parpadeo frenético del espectáculo. Seremos entonces algo así como unos disidentes de la mirada. Para Godard, ya lo hemos visto, el lugar idóneo donde empezar de cero son esos espacios en los que se habla, se aprende y se escucha: la escuela, la comunidad y la conversación. La primera habrá que criticarla en tanto que institución o aparato al servicio del poder y recuperarla como entorno de saber realmente útil; la segunda (es decir, las formas de sociabilidad) habrá que construirla en cada contexto y en cada momento; y la última, la conversación, habrá que practicarla sin cesar, especialmente en el cine, donde hasta ahora se había hablado mucho pero sin llegar a valorar el poder del diálogo como forma de aprendizaje<sup>53</sup>. Y esto es justo lo que

---

<sup>52</sup> Friedrich NIETZSCHE, *El crepúsculo de los ídolos* (Madrid: Alianza, 1999), 83-84. [La cursiva es nuestra]

<sup>53</sup> Hemos tomado la expresión «un saber realmente útil» de una exposición sobre las relaciones entre conocimiento, poder y arte contemporáneo que se realizó en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía de Madrid de 2015. En muchas piezas de la muestra se pone de manifiesto que a finales de los sesenta y durante toda la década de los setenta se produce una crítica radical a las formas de pedagogía institucional y un intento, por parte de los

pretende hacer con su siguiente película *Le Gai savoir* (*La gaja ciencia*), otro «film-pizarra», «film-conversación» hermano y continuador de *La Chinoise* y fechado entre 1968 y 1969. *Le Gai savoir*, cuya evidente inspiración nietzscheana no reside solo en su título, es tan solo la primera en una saga de trabajos de Godard en los que se elevará a la estatura de pensamiento cinematográfico el mero hecho de dialogar con una persona cercana.

En este proyecto aún en ciernes de un cine reflexivo y de la toma de presencia al que Godard trata de dar empuje, junto a lo teatral, la conversación como la escuela sirven como operadores de alteridad: son espacios igualitarios. La conversación es ese tiempo y espacio específico del otro y del conflicto. En la cinematografía de nuestro autor funcionará como mecanismo con el que hacer hablar a aquellos que por sus ideales políticos o condición social no tienen un lenguaje propio así como sacar a relucir las discordancias<sup>54</sup>. Mientras, para Godard, la escuela es como comentaba Daney, «el buen lugar, aquel que le aleja del cine y le acerca a la realidad (una realidad a transformar, se entiende)»<sup>55</sup>.

*Le Gai savoir* muestra las siete noches que pasan dos jóvenes hijos de la revolución –de nombres tan elocuentes como Patricia Lumumba y Emile Rousseau– en un oscuro y algo asfixiante estudio de televisión donde, como en las claustrofóbicas tomas minimalistas de acciones ordinarias de Warhol<sup>56</sup>, estos dos personajes llegan al límite de su propuesta [29]. La reclusión en un islote apartado no supone ahora un abandono del mundo como acaso sí ocurría en *La Chinoise*, sino un esfuerzo por descodificarlo. Por delante tienen un agotador

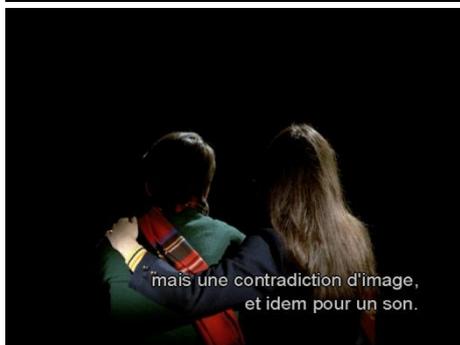
---

artistas y pensadores más críticos, de repolitizar la educación. Godard, como tantos otros cineastas (Straub y Huillet, Truffaut o Kiarostami, entre otros), se interesará enormemente por el mundo de los niños y la escuela desde una mirada tan fascinada como recelosa hacia los procesos de aprendizaje regulados.

<sup>54</sup> Esta valoración del diálogo como forma de pensamiento no es, evidentemente, exclusiva de Godard, sino que se desarrolló con fuerza desde los años sesenta en adelante. Pensemos por ejemplo no solo en las películas de Rohmer sino en esa larga conversación que mantienen Marguerite Duras y Xavière Gauthier en *Les paroleuses* 1974. Por otro lado, no podemos dejar de apostillar que esta necesidad de «estar juntos» tan cara al ambiente del 68 se ha convertido en una de las claves políticas de nuestras sociedades actuales. Por todas partes se busca ahora recuperar una escucha perdida, cuestión estrechamente ligada al problema de la falta de tiempo y a la negación de lo distinto. Habla Byung-Chul Han: «La alborotadora sociedad del cansancio es sorda. A diferencia de ella, la sociedad venidera podría llamarse una sociedad de los oyentes y de los que atienden. Hoy es necesaria una revolución temporal que haga que comience un tiempo totalmente distinto. Se trata de redescubrir el tiempo del otro. La actual crisis temporal no es la aceleración, sino la totalización del tiempo del yo. El tiempo del otro no se somete a la lógica del incremento del rendimiento y la eficiencia, la cual genera una presión para acelerar». Byung-Chul HAN, *La expulsión de lo distinto* (Barcelona: Herder, 2017), 58.

<sup>55</sup> DANNEY, «Pedagogía godardiana».

<sup>56</sup> Esa es al menos la impresión de FAROCKI y SILVERMAN, *A propósito de Godard*, 169.



[29]

programa de desaprendizaje. En el intento van a sudar hasta aprender a no creer en nada. Empezarán por formularse todo tipo de interrogantes radicales sobre el régimen de representación de los media. Se detendrán a juzgar una a una las palabras y el imaginario que rige sus vidas jugando con la ingenuidad como arma política y en un intento algo suicida (aunque no imposible, pues estamos en los alrededores del 68) de ponerlo todo en duda, si no patas arriba. Ellos van a disolver las imágenes y los sonidos como otros tratarían de disolver el Parlamento. Tras esta aventura abrumadora será necesario reformular el régimen de representación para sacarlo del secuestro en el que la publicidad y el poder lo mantienen. Será, necesario por tanto, aprender de nuevo a leer y ver los signos en un mundo trufado de ellos, tanto como deconstruir las relaciones convencionales entre sonido e imagen que han hecho del cine represión y de la cultura orden. Urgía por tanto comenzar de cero al menos en todos estos niveles: en las palabras, las imágenes, en el tiempo, en lo que significa ser un sujeto y en el amor, esto es, en los lazos que unen a las cosas y las personas entre sí. Solo si damos este pequeño rodeo por *Le Gai savoir* y pasamos un tiempo con esta pareja en la oscura sala de estudio, estaremos preparados para salir fuera y estudiar la mirada a la ciudad que produce Godard en estos años. Sin atender a los elementos que se ponen sobre la mesa en *Le Gai savoir* será muy difícil acometer las películas genuinamente «urbanas» que le siguen, pues en este experimento Godard expone con claridad su *modus operandi* con las imágenes y las conclusiones históricas que él extrae de Mayo. Así lo reconoce Baecque:

A la larga, *Le Gai savoir* anuncia la forma y el didactismo gramatical de las películas del grupo Dziga Vertov, también las cuestiones sobre el dispositivo de filmación de las películas-vídeo e incluso ciertos acercamientos por parpadeo de imágenes de *Les Histoire(s) du cinéma*. Es entonces un film que parte de cero, sin embargo, construye un futuro para el cine de Godard.<sup>57</sup>

Para comenzar digamos que *Le Gai savoir* estaba destinada en un principio a ser emitida por televisión, o más precisamente, por una especie de «televisión escolar» que Godard tenía en mente y que la pasaría a las nueve de la mañana en los centros educativos galos. Ni que decir tiene que la cadena francesa que la coprodujo rechazó el resultado final por experimental y poco adaptado a sus códigos habituales<sup>58</sup>. Y no es de extrañar. *Le Gai savoir* es un enorme montaje elaborado con imágenes que parpadean y recortes sacados de cualquier sitio, desde las revistas del corazón, el cómic, las fotografías de la prensa corriente o los carteles de propaganda política [30]. En este mar de imágenes sobrenadan los fragmentos de conversación entre

---

<sup>57</sup> BAECQUE, *Godard. Biographie*, 411.

<sup>58</sup> Al igual que se habían dejado sin emitir otros productos del grupo Dziga Vertov: *British Sounds* fue producido y rechazado por la B.B.C.; *Luttes en Italie*, así mismo, producido y rechazado por la R.A.I., y *Vladimir et Rosa* producido y rechazado por la televisión alemana.



Émile y Patricia en el *set*, varias entrevistas que hacen a personas cualquiera (un mendigo y un niño) y tomas aparentemente documentales de la ciudad. Mientras escuchamos sus reflexiones vemos un día normal en París, con sus coches atravesando los bulevares, sus bulliciosas tiendas, los trabajadores haciendo sus faenas y sus paseantes cruzándose por la pantalla. Al igual que hacía Paul en *Masculin/Féminin*, esta película es algo así como una «encuesta de la Francia media», de lo que ve y dice la gente normal en la ciudad.

Solo que ahora lo que sabemos de ella pasa por la televisión. La ciudad se ve en una banda de imágenes que corre por la televisión, pues lo que hacen Émile y Patricia no es más que sentarse y ver la tele<sup>59</sup>. Las ciudades y todo en general han devenido imágenes y *Le Gai savoir* puede definirse como un trabajo de aceptación de que todo es ya abstracto. Lo que se sabe o no de la realidad exterior para ellos depende de las imágenes que se creen de dicha realidad. Entre la ciudad, la Historia y la mirada hay una barrera ineludible: la televisión. La visión de la ciudad ya no es fresca, directa, joven y no hay ninguna fusión presente con el acontecimiento al estilo del reportero en mitad del bullicio. A Godard la *Nouvelle Vague* le queda ya muy lejana y el modelo militante no le sirve. El mundo es en este film un conglomerado de imágenes y sonidos que monitorizan el exterior y que habrá que descifrar<sup>60</sup>. Ahora lo que importa es ir directos a ellos, o sea, al interior:

Lo que quería era pasar al interior de la imagen, puesto que la mayoría de las películas se hacen en el exterior de la imagen. ¿Qué es la imagen en sí? Un reflejo en un vidrio, ¿tiene grosor? Ahora bien, en el cine uno se queda normalmente fuera de ese reflejo, en su exterior. Lo que yo quería era ver el otro lado de la imagen, verla por detrás, como si se estuviera detrás de la pantalla y no delante.<sup>61</sup>

El objetivo de *Le Gai savoir*, decimos, es no quedarse fuera, se trata ante todo de una especulación sobre la posibilidad de crear un cine que nos haga conscientes como espectadores de nuestro interior: el de nuestra pantalla doméstica y el de nuestro lenguaje diario. Entrar en las palabras e imágenes como se entra en una casa. Para ello Godard echa mano de un complejo arsenal teórico. Según Silverman el Mayo que revolotea sobre *La gaja ciencia* es el de los escritos teóricos de Althusser (*La revolución teórica de Marx*), Foucault

<sup>59</sup> En este sentido, Godard no estaría muy lejos de los experimentos neodadá de Nam June Paik o Wolf Vostel igualmente decididos a denunciar el aparato mediático de la televisión como una máquina opresiva de fabricación de espectadores pasivos. Sobre la relación entre arte contemporáneo y televisión véase John Alan FARMER, *The New Frontier: Art and Television, 1960-65* (Austin: Austin Museum of Art, 2001).

<sup>60</sup> La televisión como medio de «monitorización» que no filmación del exterior la hemos tomado del ya clásico y citado ensayo de CAVELL, «The Fact of Television». Para ahondar en la valoración de la televisión en Godard veáse el capítulo «Television» en MULVEY y MACCABE, eds., *Godard: Images, sounds, politics*.

<sup>61</sup> GODARD, *Jean-Luc Godard. Pensar entre imágenes*, 80.

(*Arqueología del saber y Las palabras y las cosas*), del Lacan de *El estadio del espejo* y sobre todo *De la gramatología* de Derrida, más que el de la agitación en la calle. A estos referentes añade la americana un filósofo aún más central en la película: Descartes y su *Discurso del método*, con lo que la cuestión de la duda sobre la realidad sería así muy explícita<sup>62</sup>. Por nuestra parte creemos que quizá sea Montaigne, ya presente en *Vivre sa vie*, e igualmente maestro de la duda, otro de los nombres importantes para el cineasta, entre otras razones porque es Descartes quien aparece vilipendiado una y otra vez en sus películas (los estudiantes maoístas de *La Chinoise* disparan dardos a una ilustración suya, y en otra ocasión Godard niega el estatuto que este filósofo otorga al yo autónomo). De todos modos, al hacer suya cualquiera de estas aportaciones teóricas, Godard no se muestra como un exégeta ortodoxo ni de Marx, Lacan ni de ningún otro (y mucho menos de los textos feministas que empleará seguidamente) sino que realiza una lectura abierta que utiliza estas herramientas para desarrollar sus preocupaciones previas, ellas mismas mezcladas con los asuntos primordiales en los sesenta, década de la que fue el mejor termómetro.

Aunque, en todo caso, más allá de nombres y citas, si prevalece un impulso ese es el del gusto surrealista por ir hasta el fondo de las cosas. «El surrealismo es necesario —considera Godard— si se le considera una peregrinación hacia las fuentes»<sup>63</sup>. Pero a riesgo de malentendidos, habría que apuntar que ese punto cero de partida no implica, desde el plano temporal, un olvido o una exaltación del presente sino que se trata sobre todo de una ruptura epistemológica y lingüística pero no temporal. Roud lo ha expresado muy claramente:

Godard parece haber llegado a la conclusión de que el lenguaje es la clave de muchos de nuestros problemas. Es el enemigo; como dice Juliet Berto al principio de la película: "Quiero aprender, enseñarme a mí misma, enseñar a todo el mundo que debemos volver contra el enemigo esa arma con la que nos ataca: el lenguaje". "Sí", responde Léaud, "tenemos que empezar de cero. No, antes de empezar de nuevo, primero debemos volver a cero. Volver a cero implica, por supuesto, una desintegración del hombre y de su lenguaje [...] en última instancia, a una crítica política de nuestra alienación."<sup>64</sup>

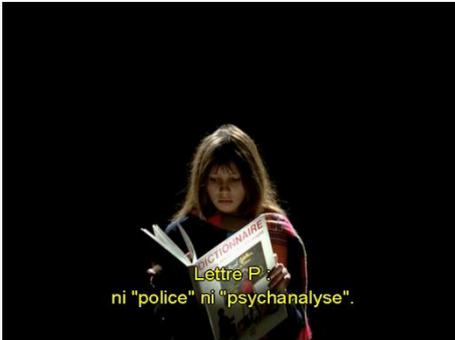
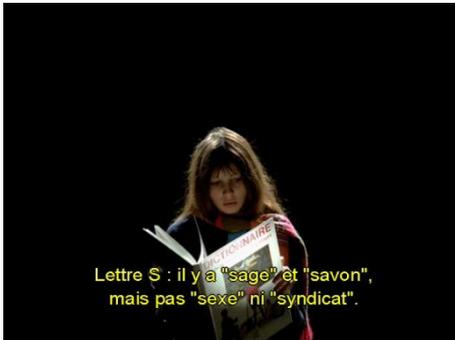
Para poder escapar de la alienación, paradójicamente, conviene encerrarse en un set vacío, en un negro sideral y sin distracciones, mirar una a una las letras que escriben nuestras vidas y las imágenes que nos reflejan. «¿Las imágenes se eligen o se encuentran por azar?», se preguntan estos visionarios. Patricia se entristece al descubrir que en un diccionario que el gobierno gaullista entrega a los niños en las escuelas, la mayoría de vocablos principales para hablar del mundo en su realidad

---

<sup>62</sup> FAROCKI y SILVERMAN, *A propósito de Godard*, 167.

<sup>63</sup> GODARD, *Jean-Luc Godard por Jean-Luc Godard*, 120.

<sup>64</sup> ROUD, *Godard*, 130.



más material y en su evidente carga política (sexo, sindicato, policía), están ausentes. El poder silencia. Pero Patricia y Émile ya no buscan la emancipación del lenguaje en la memoria andando hacia los estratos más profundos de la psique con ayuda de la poesía como hacía Natasha. Aunque iluminados tenuemente, Patricia y Émile están sobre lo negro de una pizarra, no en las sombras de una fantasía como le ocurría a la protagonista de *Alphaville*. Natasha tenía amnesia y desmemoria porque vivía en la tecnopesadilla de Alphaville que la privaba de su pasado y prohibía su imaginación. En *Le Gai savoir* las palabras están sueltas y a la mano pero nunca dicen nada [31]. Y ahora la amnesia es diaria y la produce la televisión. Esta, parece decirnos Godard, también es una forma de censura mucho más sutil y perniciosa, una forma de negación de la imaginación porque ya no se vale del borrado de las palabras molestas sino de una aparente igualdad en la que todo está disponible, todas las palabras están ahí, para el uso de cualquiera, pero nunca sabremos cómo emplearlas para decir otra cosa que no sea constatar la evidencia más primaria. Desconocemos, además, cuáles son sus jerarquías, sus relaciones y las diferencias entre ellas. Emile afirma: «Los bancos existen para prestar billetes y los diccionarios para prestar palabras, pero lo que no se puede pedir prestado es la distinción entre este billete y este otro y entre esta palabra y esta otra»<sup>65</sup>. Salvar este vacío es cumplir una tarea política. Aquello que falta o ha sido enmudecido, nos lo muestra la asociación de imágenes. Descorrer velos y airear vergüenzas (la vergüenza del espacio, entre otras) es efectivamente la empresa que emprende Godard con intensidad en su etapa maoísta debido al interés creciente por los escritos de Brecht. Como en *Alphaville* seguimos necesitando un diccionario distinto para hablar por nosotros mismos. Reconozcamos, eso sí, que entre *Alphaville* y *Le Gai savoir* (y en esta sucesión el último término son sus series para la televisión), es notable, hay un paso más hacia el análisis. Un tránsito desde el poema al montaje brechtiano como dispositivo para liberar las palabras. El diccionario de Godard, como los abecedarios del alemán, pretende

enseñar a leer imágenes [porque], la gran ignorancia sobre las relaciones sociales que el capitalismo cuidadosa y brutalmente mantiene convierte las miles de fotografías publicadas en las revistas ilustradas en verdaderos jeroglíficos indescifrables. Indescifrables por cuanto existe una «red de relaciones [...] que se esconde tras los acontecimientos [y] ocurra lo que ocurra, siempre hay otra realidad detrás de la que se describe.»<sup>66</sup>

[31] *Le Gai Savoir* y *Alphaville* (última imagen).

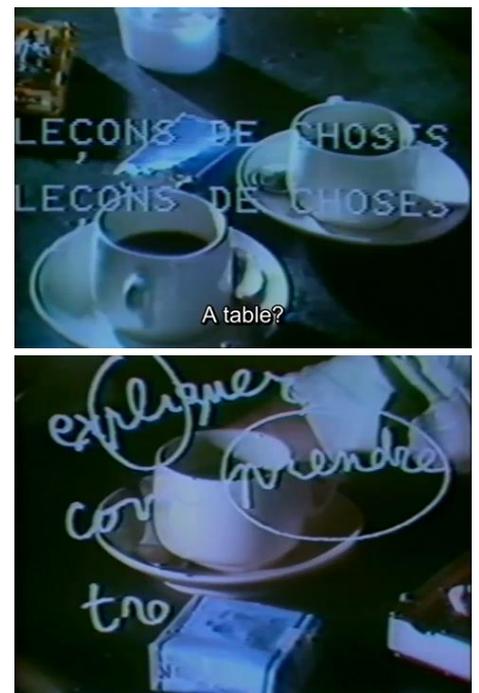
<sup>65</sup> FAROCKY y SILVERMAN, *A propósito de Godard*, 193.

<sup>66</sup> Brecht en DIDI-HUBERMAN, *Cuando las imágenes toman posición. El ojo de la historia*, 1, 34 y 56. Sobre la forma abecedario en Brecht como una exaltación de la lectura en tanto que actividad no solo pedagógica sino también lírica y lúdica, véase en esta misma referencia las páginas 188-203.

Siguiendo este engranaje relacional, las imágenes se hacen *verdaderas* siempre que logren representar aquello que está ausente o esclarecer lo que no se ve. O, como diría Deleuze, «el intervalo confiere a estas imágenes el poder de almacenar otras imágenes, esto es, el poder de percibir»<sup>67</sup>. Tanto en el encuentro de dos realidades lejanas para producir una analogía como en el juego con la extrañeza para revelar conexiones ocultas (los reencuadres, la imposición de textos ajenos al cuerpo parlante, el uso dialéctico de la imagen, las comparaciones entre objetos, el uso del color para producir tensión en las palabras, etcétera), Godard se empeña en enseñar el reverso de la imagen, desmembrarla. De ahí su obsesión no por el documento sino por la transparencia y la radiografía de las situaciones y los espacios.

El episodio *Leçon de choses* de la serie *Six fois deux / Sur et sous la communication* (1976) es quizá la culminación en este sentido [33]. Se trata simplemente de una charla entre el realizador y un amigo en una mesa y con dos tazas de café delante. Hablan sobre lo que ocurre en el exterior, sobre la sociedad, la casa, los niños, la vida, y usan un procedimiento muy sencillo de relación entre objetos simples (una manzana, una factura, un huevo frito o una cama) con fenómenos más complejos a partir de la literalización de la metáfora. Por momentos, tanto *Le Gai savoir* como, sobre todo *Leçon des choses* parecen una sucesión de poemas-objeto de Joan Brossa o la filmación de alguno de los alocados diccionarios de René Magritte. A partir de estos pocos objetos que se ponen sobre la mesa de conversación (que hace las veces de bodegón-pizarra), empezamos a reordenarlos y entender el mundo un poquito mejor. Y aunque dicha conversación pueda parecer, como se dice en la cinta, una pérdida de tiempo que quizá no lleve a ninguna parte (*nulle part*), solo así, desplegando el juego surrealista entre «*les mots et les images*», podremos ver un poco más el fondo de la realidad. Este gesto es típico, opina Rancière, de una concepción de la dominación obsesionada por el fantasma:

En la época del surrealismo el procedimiento [el fotomontaje y el *collage*] servía para manifestar, bajo el prosaísmo de la cotidianidad burguesa, la realidad reprimida del deseo y del sueño. El marxismo lo adoptó después para hacer perceptible, por el encuentro incongruente de elementos heterogéneos, la violencia de la dominación de la clase oculta bajo las apariencias de la ordinaria cotidianidad y de la paz democrática. Este fue el principio de la extrañeza brechtiana.<sup>68</sup>



[33]

<sup>67</sup> DELEUZE, *Conversaciones 1972-1990*, 70.

<sup>68</sup> RANCIÈRE, *El espectador emancipado*, 32-33. Rancière, por su supuesto crítica este intento de desvelar mensajes engañosos, aunque sus dardos suelen dirigirse contra los situacionistas y los posmodernos, Barthes, Debord y Baudrillard: «Disenso significa una organización de lo sensible en la que no hay ni realidad oculta bajo las apariencias, ni régimen único de presentación y de interpretación de lo dado» (51).



[34]



[35]

Godard desea, como decían sus jóvenes en *La Chinoise* «redistribuir el lenguaje de otro modo» para mirar con hondura [34]. Las imágenes que ofrece la tele han sido fabricadas en completo divorcio del día a día real de quienes las consumen. La televisión es para Godard el «advenimiento del mundo como obscenidad, como circuito cerrado de imagen-comunicación-mercancía administrado por los publicistas»<sup>69</sup>. Pero tal situación puede ser revertida. Puede ser que entonces logremos imágenes y palabras que nos digan algo de nosotros mismos, que estén hechas en su estructura misma desde lo conocido y no desde lo «desconocido, como se hace en Hollywood...» decía. Tal es el sueño de estos dos rousseaunianos que juegan a ser Robín de los bosques, el quitarles las imágenes y las palabras al poder para entregárselas a los de abajo. El cine de Godard es, así, un intento de reparación. «Reparar —anotaba Daney— es dar las imágenes y los sonidos a aquéllos de quienes han sido retirados»<sup>70</sup>. Es por ello por lo que en los años setenta Godard imaginó la posibilidad de crear una cadena de televisión amateur que diese cobertura a las actividades de un barrio y que hiciese especial ahínco en mostrar a aquellas mujeres que la televisión oficial no había considerado lo suficientemente interesantes: «Una hora de televisión, después de siglos de silencio, es demasiado. Más bien demasiado poco. Lo vamos a intentar de todos modos»<sup>71</sup>. Nuevamente, rebajarse e ir hacia el interior de lo ordinario. Si no se produce esta restitución, opina Godard, jamás habrá un «verdadero cine o una verdadera televisión» que «pertenezca a todo el mundo» [35]. Tal pérdida, por supuesto, habrá que lamentarla:

Y yo quiero que exista, y que exista de otra manera. Filmar de otra manera, cómo no voy a tratar de hacerlo lejos de Hollywood, lejos de la *Nouvelle Vague*. Poco importa hoy que una película diga: «Esto va bien» o «Esto va mal», una película no tienen ningún poder, solo el de mostrar cómo va la cosa. Y aún debemos trabajar para conquista ese poder.<sup>72</sup>

Debemos trabajar para conquistar ese poder: junto a la crítica mordaz la esperanza. En esa batalla que desató Mayo «con y contra el cine», el helvético se posicionó a favor de las imágenes y *Le Gai savoir* fue el manifiesto de esa toma de partido. Con todo lo dicho, se hace evidente que esta actitud decididamente sospechosa ante las palabras, opuesta al sensualismo de la voz popular, preparada incluso para contradecir aquella insignia del «derecho a la palabra» y de la efervescencia del momento presente, le granjeó duros reproches por parte de los cineastas militantes. Pero ellos no fueron los únicos en poner en entredicho la eficacia política de las irreverencias de Godard. Las críticas más feroces, como era ya habitual, provenían, para su tristeza, de las trincheras

<sup>69</sup> ISHAGHPOUR, «J.-L.G., Cineasta de la vida moderna. Lo poético en lo histórico», 295.

<sup>70</sup> DANÉY, «Pedagogía godardiana».

<sup>71</sup> Palabras de Miéville en *Six fois deux*, capítulo 4b *Nanas*.

<sup>72</sup> GODARD, *Jean-Luc Godard. Pensar entre imágenes*, 110.

situacionistas, pues Godard respetaba a los *situs* y compartió con ellos intereses, ideas y recursos estéticos. El coro de insultos que le dedicaron los seguidores de Debord a partir de 1967 al que consideraban *le plus con des Suisses pro-chinois*, da buena muestra de la violencia con la que se trataban entre sí los infinitos grupúsculos en aquellos años aunque no es solo un mero ejemplo del conocido sectarismo de la *IS*. Tales reproches iban encaminados a distanciar, cuando no negar, la relación entre el peculiar trabajo de montaje del suizo y la práctica del *détournement* desarrollada por esta vanguardia. Entre otras diferencias, los situacionistas estimaban que los trabajos de este *enfant du Mao et du Coca-Cola* (otro de los títulos con los que Debord honraba a Godard) eran inofensivas combinaciones de objetos e imágenes intercambiables, productos *pop* mal travestidos a modo de denuncias al neocapitalismo y listos para ser consumidos por estudiantes revueltos<sup>73</sup>. En su glotonería, Godard se habría reapropiado hasta de la belleza del grafismo de las calles pintadas en Mayo pero la había incorporado a las *imágenes*. Los *situs* no entendieron que quizá Godard estaba intentando sentar las bases para estudiar el mundo *cuando éste había devenido imagen*. Para ellos, se trataba de traición, de hacer de la cultura *maqui* un producto chic para proyectar. Godard estaría entonces pecando dos veces: no solo plagiando sino sobre todo adorando al becerro de las imágenes. En el lado opuesto, Isidore Isou en su film *Traité de bave et d'éternité* se había pronunciado así:

En primer lugar, yo creo que el cine es demasiado rico. Es obeso. Ha alcanzado sus límites, su máximo. Al primer movimiento expansivo que emprenda, ¡el cine reventará! Con un patatús repentino, este cerdo grasiento estallará en mil pedazos. Yo preconizo la destrucción del cine, la primera señal de desintegración y fractura de este organismo hinchado y ventrudo que llamamos film.<sup>74</sup>

«El cine ha muerto, pasemos al debate», sentenciaron en otra ocasión estos francotiradores. Godard no dejaría que el cine se uniese a la lista de cadáveres, como tampoco lo permitió Debord, muy a su pesar. El cine podía reventar hasta quedarse en el esqueleto (sonidos e imágenes en movimiento) pero no morir. La austeridad para Godard tiene que estar en la propuesta (pararse, hablar, escuchar, hacer un cine de gestos

---

<sup>73</sup> Tras la aparición de *Le Gai savoir*, los situacionistas contestan con un artículo mordaz: «Le cinéma et la révolution», *Internationale situationniste*, n.º 12 (1969), <https://debordiana.noblogs.org/2011/08/le-cinema-et-la-revolution-septembre-1969/>. Los *situs* comparaban al cine por su importancia social con artes como la arquitectura. Ambos eran puras creaciones industriales con capacidad para hacer con el espectador, convertido en títere pasivo, lo que quisieran de él. El rechazo al cine (a lo visual en términos más generales) de este grupo de artistas coincide con sus concepciones negativas del urbanismo. Véase su texto «Avec et contre le cinéma» aparecido en la revista del grupo en el año 1958: <http://mai68.org/textes/IS/i-situationniste.blogspot.com/2007/04/avec-et-contre-le-cinema.html>

<sup>74</sup> Tomado de AA.VV., *¿La guerra ha terminado?: arte en un mundo dividido (1945-1968)*, 141.

precisos y radicales) pero no en la puesta en escena. En contraste con cierto cine situacionista, algunos de cuyos ejemplos están enteramente fundamentados en el predominio absoluto de la palabra, en el trabajo de Godard encontramos auténticos frescos hinchados de imágenes anónimas y prefabricadas venidas de la televisión, la prensa o la publicidad, la obsolescencia visual diaria y siempre al borde del estallido. Tal era el caso de *Deux o trois choses*, por supuesto de *La Chinoise*, *Le Gai savoir* —y más adelante de la trágica *Les Histoire(s) du cinéma*—. En estas cintas Godard muestra su lado más pop pero éste sería el de quien va en busca de la materialidad de las cosas, las palabras y las imágenes y no el de alguien que queda seducido por el brillo que producen. El problema de las imágenes no es que haya muchas o pocas, es que suelen estar mezcladas con el dinero, han quedado reducidas a órdenes o no nos dicen nada. Por eso, en su trayectoria rara vez, en efecto, la violencia se da contra las imágenes o contra las cosas, sino contra el dinero y las relaciones de opresión que éste dicta<sup>75</sup>.

Entre otras sólidas razones, Godard esgrime que su interés por las imágenes no puede ser en ningún caso fetichista, pues jamás las mira como objetos únicos, cerrados o estáticos. O como él mismo aseguraba: «una imagen o un sonido se mueven, no porque representen un movimiento o su ausencia, sino porque antes y después hay algo. Resulta que este algo son mujeres y hombres, y entre ellos están la televisión, postales, cartas de amor, telegramas, llamadas de socorro, cine, o sea los medios de comunicación»<sup>76</sup>. Por tanto, las imágenes deben ser vistas/pensadas en movimiento y en común. Y esto, nuevamente, toma su tiempo. El verdadero interés que se esconde en *Le Gai savoir*, el auténtico descaro de sus dos soñadores, es precisamente este: se han parado a mirar. Se han detenido en una aparente inactividad. Se han sentado a mirar palabras, cosas, a mirarse a sí mismos, pero mirar también *el* movimiento.

Godard, como atestigua Dubois, «parte de la siguiente observación: la televisión ha ganado la batalla de las imágenes, los medios de comunicación ya no se comunican, la información ya no pasa, el sentido se pierde: leer un periódico es una cuestión de amnesia y mentira; mirar una imagen se ha convertido en una operación mecánica y vacía, un gesto de

---

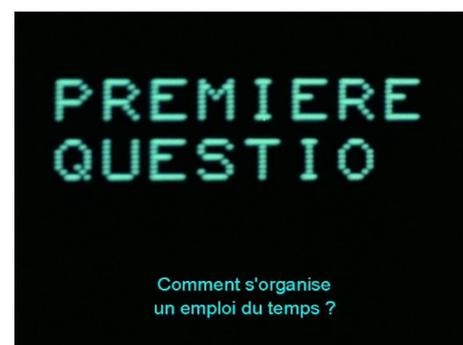
<sup>75</sup> Un ejemplo clarificador es el tercero de los episodios de *Six fois deux* en el que un personaje la emprende contra una revista eliminando con vehemencia aquellas imágenes de publicidad que constituyen el grueso de la publicación y dejando con ello a la infeliz revista en nada, en un triste esqueleto de pocas páginas. Y otra vez a vueltas con la literalidad: la revista sin publicidad ya no se sostiene sola y desde luego, no se trata aquí de ninguna licencia visual (ni tampoco de un odio a las imágenes) sino de la pura muestra del funcionamiento real de los medios de masas.

<sup>76</sup> GODARD, *Godard par Godard. Des années Mao aux années 80*, 187.

ciego. Todo va demasiado rápido»<sup>77</sup>. Las imágenes van demasiado rápido en la publicidad y en la televisión, cuya característica temporal es precisamente esta, el flujo incesante de imágenes que jamás nadie corta. Cuando todo va demasiado rápido no podemos mirar. Lo que se intuye en *Le Gai savoir* es que las cosas son doblemente invisibles en el capitalismo, primero porque el lenguaje y la mirada con las que se nos ha enseñado a observarlas no son los adecuados, y en segundo lugar porque todo está acelerado, todo anda a la velocidad imparable a la que correrían Roland y Corinne en su coche, impidiéndonos ver con nitidez.

Aunque *Le Gai savoir* está innegablemente emparentada con el *détournement* situacionista y otras técnicas propias del *pop*, hay en ella, y en general en la labor de Godard a partir de 1968, cierto rechazo de lo instantáneo y lo apriorístico y una afirmación muy fuerte de la necesidad de reflexionar sobre el tiempo de las imágenes. Cuando emprenda su aventura para la televisión francesa apreciaremos que en «la tele de Godard» ya no se tratará de ocupar el tiempo, de amueblarlo, como hacen los canales comerciales y la tele oficial del gobierno, para que sus solitarios espectadores sientan un poco de desahogo y compañía, y olviden las pesadas pausas de la vida cotidiana gracias a la rápida provisión de imágenes que les suministra su aparato, colocado en el centro de sus salones. A la inversa, Godard se dispondrá a ralentizar para pensar, precisamente, ese tiempo cotidiano de las labores diarias (¿cuánto tardamos en ir al trabajo?, por ejemplo) y el ritmo de las imágenes (¿con qué compás pasan las imágenes de una guerra exterior por nuestros ojos?, pongamos). Por eso, en *Ici et ailleurs (Aquí y en otro lugar, 1976)*, realizada junto a Gorin y Miéville, la voz de Godard se interroga: «¿Cómo organizamos el empleo del tiempo?» y en la pantalla parpadean unas letras que rezan: «Primera cuestión» [36]. Finalmente induce: «Para sublevarse, hay que encontrar el tiempo, tener tiempo simplemente para ver las cosas». No es extraño que la tarea que acomete su revolucionaria pareja sea definida, como lo hace Bergala, como una labor de resistencia: «no dejarse llevar por este desplazamiento de imágenes, no dejarse abrumar, sino que, por el contrario, se necesita tiempo, saber cómo perderlo para encontrarlo mejor, aprender a volver a mirar una imagen, una sola»<sup>78</sup>. Parémonos, nos dicen estos chicos. También en esto consiste volver a la escuela en la que se ha convertido *Le Gai savoir*.

La escuela como buen lugar porque es posible retener allí al máximo de gente durante el máximo de tiempo. El lugar mismo de lo que se hace esperar, de lo diferido. Pues “retener” quiere decir “aprender” y también «retardar». Guardar un público



[36]

<sup>77</sup> Philippe DUBOIS, «L'image à la vitesse de la pensée», *Cahiers du cinéma*, n.º 437 (1990): 76. También esto le reprochaba Barthes al cine. La diferencia, claro está, entre la pensividad de Godard y la de Barthes es que el primero creía férreamente en la mirada y en su arte.

<sup>78</sup> BERGALA, *Null mieux que Godard*, 37.

de alumnos para retardar el momento en el que correrán peligro de pasar demasiado deprisa de una imagen a otra, de un sonido a otro, de ver demasiado deprisa.<sup>79</sup>

Godard no quiere perder esa «batalla de las imágenes» que han planteado los medios y por ello desarrolla una política del tiempo, un uso resistente de la velocidad de la imagen. El suizo lamenta que los media sean incapaces de decir la verdad: «Un fotógrafo profesional... Hay cosas que podría decir pero no tiene tiempo y cuando tiene tiempo no tiene el espacio»<sup>80</sup>. A falta de uno u otro, los medios inventan o reducen todo a medias verdades. La falsedad de la fotografía de prensa o de publicidad, la «*faux-tographie*» como decía el autor, es denunciada hasta sus últimas consecuencias en *Letter to Jane: An Investigation About a Still* (1972). Aquí, Godard y Gorin van a llevar hasta el paroxismo más ácido la importancia de esa palabra «still» (toma), en su ideario político. La película consiste en un largo comentario a una fotografía de Jane Fonda publicada en *L'Express* en la que la actriz norteamericana aparece retratada en Hanoi junto a dos vietnamitas. Apoyándose en el conocido texto de Brecht, *Las cinco dificultades para decir la verdad* (1934), los cineastas comentan la fotografía y realizan un elaborado discurso sobre la hipocresía de los medios que enmascaran lo real: «todo no está tan claro, todo no es tan obvio». Si la prensa de comunicación nos engaña porque muestra en movimiento cosas que en realidad no lo están —«*c'est qui bouge quand ça ne bouge pas, c'est la pornographie*»—, la empresa que debe acometer el cineasta político es la opuesta: pararse a pensar las cosas que verdaderamente se mueven.

### *Eros, alteridad y diálogo.*

Al final del camino, lo que se colige, los peligros que implica esta esquizofrenia, son la pérdida del propio yo, del cuerpo y del otro. Por ejemplo, cuando la publicidad nos atiborra con imágenes de cuerpos (sobre todo femeninos) como parece denunciar *Le Gai savoir*, que pasan rápido por nuestros ojos, entonces estos cuerpos no son más que imágenes planas listas para el disfrute instantáneo. Ya no son cuerpos precisamente por ello, pues no se nos ha dado el tiempo de escucharlos y por

---

<sup>79</sup> DANEY, «Pedagogía godardiana».

<sup>80</sup> Tomado de MULVEY y MACCABE, eds., *Godard: Images, sounds, politics*, 125. Cómo no pensar al escuchar algunos asertos de Godard sobre los *media*, en el pequeño ensayo de Pierre Bourdieu acerca de la televisión. En él constataba que se trata de un medio nada favorable a la expresión del pensamiento, pues está regido por un ritmo urgente y desmemoriado, el de la fácil digestión de los productos informativos (el *fast-thinking*) propio de la competencia mercantil acelerada a la que se ven abocados todos los canales. Esclavizada por los índices de audiencia y dominada por el campo periodístico, la televisión, argumentaba Bourdieu y en esto Godard hubiera dicho amén, tampoco era propicia a nada que pueda ser calificado de arriesgado o vanguardista. Quizá por ello, en sus incursiones en la televisión el autor de *Six fois deux* se propuso ser más experimental que nunca. Véase Pierre BOURDIEU, *Sobre la televisión* (Barcelona: Anagrama, 1996).

ello están desprovistos de todo lo que significa el cuerpo de una persona (una voz con sus ideas, una serie de movimientos y cadencias, una posición, una temporalidad, etc.). El cuerpo, como el cine mismo pasa a ser una preocupación mayor para el suizo:

El cuerpo humano siempre ha llevado una alta carga de autorreflexión en el trabajo de Godard. En los años 50 y 60, reflejaba el existencialismo fenomenológico de Jean-Paul Sartre y Maurice Merleau-Ponty. A finales de los años sesenta y setenta llegó a designar la materialidad del cine y la preocupación estructuralista por las distorsiones inherentes a todos los procesos significativos. En los años ochenta y más allá, como ha señalado Laura Mulvey, el cuerpo femenino llegó a representar los misterios más amplios del cine y de la experiencia vivida.<sup>81</sup>

Para no perder el cuerpo, lo mejor es detenerse a verlo. Tal será la tarea emprendida por Godard, primero con el Grupo Dziga Vertov, más adelante con Anne Marie Mieville. De ahí que partir de ahora encontremos un reparto del tiempo nuevo y ajeno al gusto por «los instantes de vida» de su etapa anterior, aunque lo que ha cambiado no es su interés por preservar y crear la vida sino la fuerza con la que arremeten ahora las amenazas exteriores. Horrorizado por la polución visual reinante (la pornografía) y el devenir represivo que habían tomado los medios de comunicación así como influido por el psicoanálisis —que leyó, como leyó todo, de modo algo *sui generis*—, a partir del 68 Godard empieza a comprender que una mirada política a la realidad es aquella que le otorga tiempo para el estudio. Por ello vamos a encontrar en sus películas planos fijos y largos, lentos travelling o imágenes detenidas, ralentís, repeticiones, continuas llamadas al escrutinio reposado, así como un uso calmo del montaje: «el montaje es algo suave. Tener tiempo de respirar»<sup>82</sup>. Algunos reconocieron en esta audacia el fondo político de su cine:

Esta posibilidad de una vida diferente, de un tiempo que controlaríamos en lugar de un tiempo controlado por quienes nos utilizan, esta lucha por inventar parcelas de autonomía en las rupturas que separan cada momento: esta es la promesa política más profunda que, desde el comienzo de su obra, Godard nunca ha dejado de enviarnos.<sup>83</sup>

Siendo así, entonces esta querencia de tiempo que es también, qué duda cabe, un esmero por apreciar y salvar lo cotidiano, no debe ser leída como un arrebató antivisual o rechazo ni del cine ni de las imágenes. El trabajo con los tiempos largos está estrechamente relacionado con el interés por aquellos sujetos a los que se les ha robado el tiempo, ya sea

---

<sup>81</sup> Michael WITT, «Altered Motion and Corporal Resistance in France tour detour deux enfants», en *For ever Godard*, ed. Michael TEMPLE (Londres: Black Dog, 2004), 200.

<sup>82</sup> GODARD, *Jean-Luc Godard. Pensar entre imágenes*, 268.

<sup>83</sup> Louis-Georges SCHWARTZ, «Ce que Godard fait à la praxis politique (est comment il nourrit le projet d'une émancipation autonome de la vie quotidienne)», en *Jean-Luc Godard: Documents*, ed. Nicole BRENEZ (París: Centre Pompidou, 2006), 153.

porque no siempre se les ha dado el tiempo de hablar o porque se les quita demasiado tiempo de sus vidas<sup>84</sup>. Por supuesto, Godard está aquí apuntando directamente a las mujeres.

En *Le Gai savoir* aún no encontramos esta política del tiempo aplicada al mirada a los cuerpos femeninos —hay, al contrario, aún cierta denuncia de la mujer-mercancía en los medios de masas que nos retrotrae a algunas secuencias de *Une femme mariée* o *Deux o trois choses*—. A pesar de ello la película, que puede definirse como este intento por ralentizar, por pararse a dialogar y mirar, ya bosqueja algunas nociones en relación con la mujer, el amor y el sujeto colectivo que serán claves en lo sucesivo. Primeramente, digamos que el acto de tomarse el tiempo para deshacer, desmembrar y desaprender la realidad que realizan Patrice y Émile, se presenta, como un diálogo de amor.

Dado que la realidad es siempre social, en tanto en cuanto el lenguaje es convencional —o sea, común— y puesto que ese lenguaje me hace a mí tanto como yo a él —«Este largo discurso que yo soy», dice Patricia en un momento—, dado que todo es siempre a dos, es imposible concebir que nada pueda entenderse o hacerse a solas. Tiene, a la fuerza, que ser fruto de una relacionalidad, de un diálogo (que es también una lucha, por descontado). Estar con el otro es la única manera de conocer algo, debemos ir hacia él, aunque sea ese otro que hay en uno mismo [37]. Entonces, como suele suceder en Godard, habrá primero que saber qué es el «yo» y el «nosotros». Para el autor de *Le Gai savoir* las personas son siempre una pluralidad —también de discursos—, pues un cineasta empeñado en hacernos ver las relaciones entre las personas y con el mundo no puede de ninguna manera pensar en la posibilidad de un sujeto autónomo:

Somos demasiado pequeños. Solo somos cuerpos humanos y los cuerpos humanos están a la mitad, nunca enteros. Siempre me sorprende cuando la gente dice —viene de Descartes, pero tú lo dices en tus preguntas—: «Yo creo que». Siempre me pregunto cómo alguien puede decir «yo» así. Creo que soy la única persona, aparte de quizás Mao u otras personas de las que no he oído hablar, que piensa en sí mismo como una mitad, como no completo.<sup>85</sup>

El sujeto es proyectarse hacia fuera, hacia el otro, hacia el mundo. [...] El arte es salirse del yo.<sup>86</sup>

Siempre se es dos en uno. Los otros están en uno mismo. [...] De hecho, admitimos que somos impotentes. *Por otra parte, tenemos la intención de mudarnos, avanzar, proyectar, tocar a*



[37]

<sup>84</sup> Esta valoración de los tempos largos no era, desde luego, propia de sus primeros años cuando hacía coincidir vida con movimiento e instante: «En cualquier caso, sucede algo. Por eso el cine de Antonioni, con su lado de incomunicabilidad, no es el mío. También por eso la película es una sucesión de escorzos: hay que dejar que la gente viva su vida, no hay que mirarlos demasiado tiempo porque, si no, acabas por no entender nada». GODARD, *Jean-Luc Godard. Pensar entre imágenes*, 30.

<sup>85</sup> Cita tomada de MULVEY y MACCABE, *Godard: Images, sounds, politics*, 103.

<sup>86</sup> Citas de Godard tomadas de *Soft and Hard*.

*los demás*. Y los otros, por su parte, también ponen sus mejores intenciones para venir y encontrarnos. Existe la predisposición para un encuentro: eso es el cine. El cine es el amor, el encuentro, el amor por nosotros mismos y por la vida...<sup>87</sup>

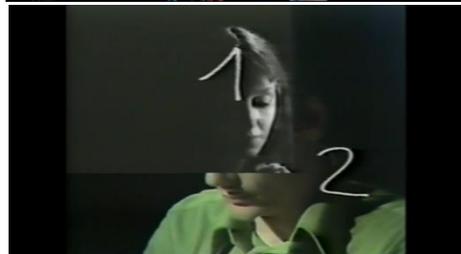
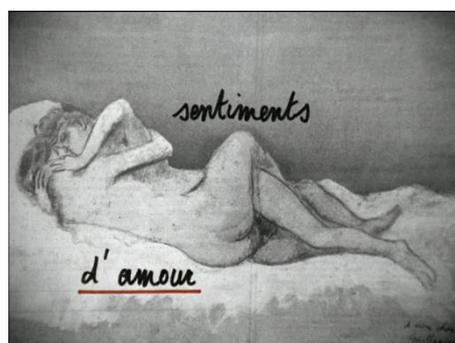
El yo es un pasaje, un movimiento (normalmente de separación), nunca está solo, es una ida de un punto a otro. En los setenta Godard no dejará de ahondar en esta insistencia en que «*Je est autre*» por la vía del psicoanálisis<sup>88</sup>. En *Ici et ailleurs* su voz nos informa: «Es probable que fabriquemos nuestra propia imagen a partir de la de los otros o del enemigo». Godard trata de hacernos salir de nosotros mismos para confrontarnos con nuestro propio yo especular e ideológico. Puede que resida aquí la razón por la que Godard ya no disimula en modo alguno su intención de sacar lo que hay dentro del «yo» mediante incesantes desdoblamientos, cortes en la imagen, repeticiones, apartes, uso de espejos. En otra ocasión Patrice observa una fotografía suya dudosa de sí misma. Esa duda acontece también en el capítulo 5a de *Six fois deux*, producida para la televisión, que consiste en una simple conversación por correspondencia de una pareja, filmada completamente en silencio y hecha solo de miradas [38]. Como en *Le Gai savoir* se trata de un estudio de rostros de un hombre y una mujer en un espacio negro: se miran de frente a veces fusionados en uno, otras separados. No es estable la imagen de ninguno de los dos, titila un poco, se mueve, quedan encuadrados, a veces borrados, luego vuelven a aparecer, pero la escritura de Godard sobre sus semblantes es tajante: «Yo soy dos».

Pero lo más importante no es que el yo sea un fantasma, es que si el yo nunca está completo, si el «yo siempre es otro», el nosotros no será una sumatoria intersubjetiva de yoes, sino algo que va más allá. Es ahí donde el amor entra en juego. En un corto pasaje de *Le Gai savoir*, una canción cubana revolucionaria —el *Himno Brigadas Conrado Benitez*— suena mientras la banda de imágenes pasa fotografías y recortes de la prensa que llevan el siguiente mensaje del Che Guevara escrito a manos de Godard: «*Laissez-moi vous dire au risque de paraître ridicule que le révolutionnaire véritable est guidé par des grands sentiments d'amour*» [39]. Otra vez a vueltas con la eterna

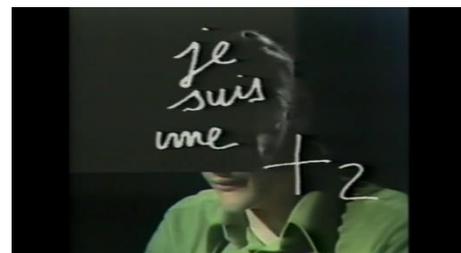
---

<sup>87</sup> GODARD, *Jean-Luc Godard. Pensar entre imágenes*, 360 y 201. [La cursiva es nuestra].

<sup>88</sup> El caso más palmario de este coqueteo de Godard con el psicoanálisis y de su necesidad de afirmar el amor en sus contradicciones lo encontramos en el capítulo 4<sup>a</sup> de *Six fois deux*. Alrededor del minuto 35, esto es, al final de la pieza, Godard y Mieville parecen llegar a ilustrar con imágenes y dibujos sobre la pantalla (sobre todo líneas de separación y conexión entre «*moi*» y «*l'autre*») el famoso texto de Lacan «El estadio del espejo». En un momento dado anotan que uno y dos se acercan para convertirse en uno pero en realidad nunca se hacen uno. En nuestras sociedades se intenta siempre eliminar la contradicción, eliminar el tercero, como el Tercer Mundo, que trata de olvidarse a pesar de que el 1 y el 2 vivan a costa de él. Podemos apreciar aquí que lo que interesa a Godard del Tercer Mundo, más allá de orientalismos, es que es un elemento que rompe con cualquier síntesis, antidualéctico, o sea la contradicción.



[39] *Le Gai savoir.*



[40] *Le Gai savoir.*



[38] Las dos primeras imágenes son de *Le Gai savoir*. Las restantes de *Six fois deux/Sur et sous la communication*.

separación entre sexo y amor. La palabra ridículo está escrita sobre el pecho de una hermosa joven separando las letras para que podamos leer «cul» (culo en francés) mientras que para ilustrar el «amor» aparece una pareja desnuda y fundida en un lecho. En otra escena, Patricia y Emile conversan o más bien se dicen el uno al otro frases hechas y extremadamente complejas teóricamente. Él alaba el sexo por ser una actividad «bella» y «divina». Ella, sin embargo, afirma: «El sexo es una actividad asesina» (*meurtrière*) [40]<sup>89</sup>. Pero también se recoge la cita de Bataille: «Lo erótico es la afirmación de la vida incluso hacia la muerte». Para Silverman, en *La Gaya ciencia* el sexo se relaciona con la muerte y se presenta carente de cualquier potencial subversivo o revolucionario<sup>90</sup>. «Reemplazar las necesidades económicas por las necesidades sexuales es hablar de la misma nada» se decía en *Un film comme les autres*. Esto que era una banalidad, no por ello sería menos importante. Godard sigue operando a partir de una contraposición tajante entre amor y sexo. Bergala reafirma esta lectura:

Rara vez un cineasta ha hecho una disyunción tan radical entre la sexualidad y amor. [...] La desnudez, para el Godard de

---

<sup>89</sup> Probemos con un supuesto, lancemos aquí una hipótesis que quizá aporte algo a las lecturas que se vienen haciendo de esta etapa del cine moderno. Esta idea de realizar una cinta en la que una pareja con nombres prestados, que no se conocen de antemano, que no tienen más historia que la que les sucede en ese oscuro y desértico set de televisión y que hablan del sexo como algo que puede ser violento, recuerda mucho a aquella otra conocidísima trama de *Ultimo tango a Parigi* (*Último tango en París*, 1972), estrenada pocos años después para escándalo de una Europa que trataba de reponerse de la algarada política, y firmada por Bertolucci, cineasta que durante sus años más rebeldes tuvo a Godard como padre putativo. Digamos que también el apartamento vacío en el que Maria Schneider y Marlon Brando se encuentran —y donde nunca se dicen sus nombres— es un espacio en el que hacer banda aparte, que como las sombras en *Le Gai Savoir* hace las veces de inconsciente, de trastienda en la que se oculta lo real. Sin embargo, los motivos por los que los personajes de Godard y Bertolucci se encierran y las relaciones que mantienen son diferentes. De la misma manera, son antitéticos los puntos de partida de sus creadores. Con seguridad el de Bertolucci bastante más reaccionario y formalmente guiado por un retorno al orden clasicista después de los alocados años de vanguardia. Sin adentrarnos en complejas interpretaciones psicoanalíticas, resumamos que el intercambio sexual que se mantiene en el piso vacío de *Ultimo tango a Parigi* está marcado por el signo del placer sexual masculino y de la violencia y por la llamada continua al olvido del exterior. Por su parte, Godard cree fehacientemente en el poder de lo erótico para vencer a los vínculos violentos y rehacerlos de otro modo; cree en la necesidad de mirar con un nervio iconoclasta y desafiante lo que queda fuera de ese espacio heterotópico (las palabras y las cosas de la realidad más prosaica); así como subraya la importancia de que sea la mujer la que se oponga a las nociones de sexualidad y amor patriarcales que se barajan en la sociedad. En cierta medida puede sostenerse que *Ultimo tango a Parigi* es la versión postsesentayochista del experimento godardiano. Sea como fuere, lo que sí es más evidente, tanto en Godard como en Bertolucci y otros nombres principales del momento (Rohmer, Duras, Garrel, Eustache, Akerman, etcétera) es que en las cintas de los años setenta todo pasa por la sexualidad y sentimos que las relaciones personales parecen estar aún por hacerse, hablarse, reconfigurarse. Quizá por ello se recurra continuamente a espacios que parecen «en blanco» o «vacantes» como los pisos desérticos, las casas abandonadas, los hoteles, etcétera.

<sup>90</sup> FAROCKI y SILVERMAN, *A propósito de Godard*, 97.

los años 60 y 70, nunca está lejos de la carnicería, o de la evocación de guerras y fosas comunes, de las filas frente a los hornos de los campos de concentración, terrible prototipo masivo de la obscenidad de toda desnudez colectiva pública.<sup>91</sup>

Y sin embargo, el amor, contrariamente a esta carnicería, es la posibilidad de crear un «nosotros», dicen en otro momento estos jóvenes, que no sea ya un «falso plural», que ya no sea una mera extensión del «yo» individualista [41]. El «nosotros» no es una mera multiplicación de sujetos que se creen ya hechos. Para Godard, el amor, el amor verdadero, aunque suene un poco ridículo, es una forma de alteridad, un cambio, un «acontecimiento», el deseo común de otra forma de vida, un «ser a dos» donde «ser *dos* es ser extranjero para sí mismo, en sí mismo»<sup>92</sup>. Como señala Jameson, «en la década de 1960 muchos comprendieron que lo que cobra existencia en una verdadera experiencia colectiva revolucionaria no es una multitud sin rostro y anónima — o "masa"—, sino más bien, un nuevo nivel del ser—»<sup>93</sup>. Este nuevo nivel del ser se alcanza, para Godard, a través del amor, pues él, como otros, sostenía una visión ampliada del mismo que va más allá de la explosión de amor libre como simple disfrute de lo sexual en la que a veces se incurrió en los sesenta<sup>94</sup>. Tal aprecio del amor, de honda inspiración surrealista (rimbaudiana) es muy parecido al que ha defendido Badiou en su relectura de los escritos de Lacan<sup>95</sup>: «El amor no es solamente el encuentro y las relaciones que se tejen entre dos individuos, sino una construcción, una vida que se hace, ya no desde el punto de vista del Uno, sino desde el punto de vista del Dos», [mientras que] «lo sexual no junta, separa».

Ahora bien, ¿no pretendían Patrice y Émile deshacer, desunir, desmembrar, separar las cosas, las palabras y las imágenes para así mejor analizarlas? ¿Por qué no hacer lo propio con las personas? Será necesario operar así, ciertamente, también con las personas y obligarlas a separarse de sí mismas, enfrentarse incluso a su propio vacío, pero solo para poder producir después una unión más real. En palabras de Godard: «Nuestro objetivo es dividir a la gente y no reunirla junto a la



[41]

<sup>91</sup> BERGALA, «Filmer un nu», 128 y 138.

<sup>92</sup> Palabras de DIDI-HUBERMAN, *Pasados citados por Jean-Luc Godard*, 137.

<sup>93</sup> Fredric JAMESON, *Brecht y el Método* (Buenos Aires: Manantial, 2013), 25.

<sup>94</sup> Resulta curioso que aunque sus trayectorias no tengan mucho en común y sus estéticas sean del todo opuestas, también hay en alguien como Fassbinder esta búsqueda del nosotros a través del amor y el deseo que Godard pregona en *Le Gai savoir*. Como tantos otros, Fassbinder vivió el 68 y ello se dejó sentir en su trabajo, aunque era un gran pesimista en relación con la política y con la posibilidad de una revolución. Hay, eso sí, en toda su obra, una especie de deseo de estar juntos, algo así como un cuerpo colectivo que en ocasiones está muy evidentemente atravesado por el deseo sexual. Existe en Fassbinder, finalmente, una querencia por crear una comunidad afectiva aunque rara vez una comunidad de militantes. Por tanto, los caminos del 68 son más inescrutables de lo que en un principio pudiera parecer.

<sup>95</sup> Es más que comprensible entonces que sea Badiou, el filósofo del «acontecimiento», quien haya tomado prestado el título de una película de Godard para su ensayo *Elogio del amor* (Buenos Aires: Paidós, 2012), 94-95.

televisión. Dividir para mejor unir. Nosotros, al contrario, queremos provocar una relación real»<sup>96</sup>. El amor es lo que arranca al sujeto de sí mismo y lo lleva hacia el otro, una relación, un paso o movimiento. En su uso particular del vocabulario, el amor sería la más completa forma de comunicación, pues está solo es posible, «cuando cada cual cambia su posición, cuando lo individual se pierde en el esfuerzo de mostrar una imagen al otro»<sup>97</sup>. El amor salva una distancia luego de reconocer su existencia (he ahí su carácter contradictorio). El amor para Godard, como el cine, es además, un afecto que por estar vivo (en movimiento) escapa a las palabras y con ello desborda el marco del lenguaje: «Debe haber momentos de socialismo en el amor, el momento en que los trabajos del cuerpo o de los dos cuerpos entre sí no necesitan las palabras, o necesitan la palabra con relación a los movimientos en ciertos momentos...»<sup>98</sup>.

El cine es un pasaje, sirve para tocar a los demás, avanzar hacia ellos. El cine es diálogo, por eso lo primero que hacían Patrice y Emile, tras recuperar las palabras y las imágenes, es querer usarlas para hablarse. Esta fórmula de la película-diálogo entre una pareja se repetirá en su futura *Soft and Hard*, un experimento de vídeo para la televisión francesa realizado mano a mano con su esposa Anne-Marie Miéville en 1985 [42]. Se trata de una reflexión hablada sobre la trayectoria de Godard y asuntos como la televisión o la naturaleza del arte. Esta película casera, pues se desarrolla en el piso de ambos en Suiza, vuelve sobre muchas de las problemáticas abordadas en *Le Gai savoir*. Por ejemplo, Godard y Miéville se preguntan si «hace falta mostrar las cosas» y llegan a la conclusión de que el cine puede llegar a hacerlo mientras que la televisión representa lo opuesto a ver algo. Esta imposibilidad del ver, trasladada al cine, dice Miéville se encontraría en las escenas de amor, tan difíciles de contener en una imagen que no sea un estereotipo —como el beso hollywoodiense— precisamente porque son un «proceso», dice la autora. Además de esta cuestión que nos devuelve directamente a las primeras películas «del amor acontecimental» de Godard —*Vivre sa vie* o *Alphaville*— la pareja sigue la lista de obsesiones del suizo como la necesidad de mirar el interior de las imágenes o la imposibilidad de decir un yo autónomo.

Por tanto, la necesidad de restitución de los lazos rotos con el mundo que sienten los protagonistas de Godard, sobre todo ellas, jamás desaparece. Sin embargo, hagamos también aquí un esfuerzo por apreciar qué ha mudado en su trayectoria tras los sucesos ineludibles de Mayo. Estimamos que con frecuencia a partir de 1967 tal disposición significa el aflorar de una noción del amor muy politizada que solo puede nacer si existe previamente una subjetividad abiertamente política y



[42]

<sup>96</sup> GODARD, *Godard par Godard. Des années Mao aux années*, 139.

<sup>97</sup> MULVEY y MACCABE, *Godard: Images, sounds, politics*, 153.

<sup>98</sup> GODARD, *Jean-Luc Godard. Introducción a una verdadera historia del cine*, 191.

contendiente, inclusive contra uno mismo como productor de autoalienación (o sea, también habrá que romper los espejos, las imágenes propias y las cámaras en las que nos miramos). El amor a ojos de Godard, digámoslo ya, es la única garantía de poder seguir existiendo, la única potencia de vida que nos permitiría seguir en pie en esta sociedad en descomposición.

Resulta interesante apreciar cómo esta cuestión que obsesionó a toda la contracultura, sobre la pertinencia de crearnos formas de amar resistentes y diversas a las impuestas, al igual que tantas otras heridas abiertas por Mayo, sigue supurando actualmente. Repetimos, no son desvelos ni exclusivamente de Godard ni únicamente del ayer. Recientemente Byung-Chul Han pregona: «El eros es lo único que da vida al organismo. [...] El eros es lo único que está en condiciones de liberar al yo de la depresión, de quedarse enredado en sí mismo de manera narcisista. Viéndolo así, el otro es una fórmula redentora. El eros que me arranca de mí mismo y me embelesa con el otro llevándome a él es lo único que puede vencer la depresión»<sup>99</sup>. Y Franco Berardi «Bifo» aseguraba hace muy poquito:

La única terapia que yo veo tras la oscuridad presente es la reactivación del cuerpo colectivo, del placer de encontrar el cuerpo del otro en la dimensión colectiva. [...] Un movimiento de reactivación del erotismo de la sociedad, erotismo entendido como una dimensión del psiquismo que es la dimensión empática, la dimensión del placer del otro. La patología que estamos viviendo es de des-erotización de la relación social. Si puedo imaginar algo bueno para el futuro es la reducción de la velocidad y de reactivación del cuerpo erótico de la sociedad.<sup>100</sup>

Godard se anticipa a este escenario de agonía. A finales de los sesenta la vida en sus películas ya no está ahí a un paso de baile, en un vagabundeo o a golpe de cita poética. Aunque no quede otra, cada vez cuesta más hacer esa suma «1+2+3=la vida», sin que ello no suponga librar un largo y duro combate. Es por

---

<sup>99</sup> HAN, *La expulsión de lo distinto*, 52. Que en nuestro horizonte actual el amor ha podido incluso ser seccionado y vendido como emoción empaquetada o romance prefabricado, es algo que Eva ILLOUZ lleva denunciando desde hace tiempo en publicaciones como *El consumo de la utopía romántica. El amor y las contradicciones culturales del capitalismo* (Buenos Aires: Katz, 2009). Con un tono más filosófico, decíamos, Byung-Chul Han detecta que en la pesadilla del cálculo egoísta que implica un rechazo de las pérdidas y las inversiones a riesgo y la falta de tiempo en la que vivimos no queda hueco para ningún exceso no computable a una biografía convertida en *currículum*, o sea, no hay lugar para el amor. Véase su *La agonía del Eros* (Barcelona: Herder Editorial, 2014). Cómo no pensar también en Zigmunt BAUMAN, *Amor líquido. Acerca de la fragilidad de los vínculos humanos* (México D. F.: Fondo de Cultura Económica, 2017). El retorno al momento radical de los años setenta rastreando una política del amor y del estar juntos que nos sirva para remedar el vínculo social maltrecho es hoy día, una constante, desde la fenomenología o al feminismo. Puede comprobarse en los continuos estudios de Marina Garcés y su recuperación de Blanchot y sus «comunidades de amantes»; y con un sentido algo menos profundo en este pequeño ensayo: Srecko HORVAT, *La radicalidad del amor* (Pamplona: Katakarak, 2016).

<sup>100</sup> Franco BERARDI «BIFO», «El problema es cómo la pantalla se ha apoderado del cerebro», *El país*, 2019.

ello por lo que Patricia y Emile llegan a la conclusión de que será necesario replantear el amor, arribar a un grado cero del amor. Deshacerlo en tanto que *discurso* de la sexualidad y de la familia que produce y legitima unas relaciones de clase y entre los sexos determinadas, para reinventarlo como una forma de unión liberadora. O lo que es lo mismo, fabricarse otra manera de amar. Pero para ello hay necesariamente que emprenderla contra la existente:

No buscamos nuevas formas, buscamos nuevas relaciones. Eso consiste, primero, en destruir las antiguas relaciones aunque no sea más que en el plano formal y, después, en darse cuenta de que, si las hemos destruido en un plano formal, es porque esta forma venía de ciertas condiciones sociales de existencia y de trabajo en común que implican la lucha de contrarios y, por tanto, un trabajo político.<sup>101</sup>

No se trata, por tanto, de producir o crear más cosas porque ya hay demasiadas en este mundo —y mucho menos de convertir al amor o la relación sexual en cosa, en objeto y tanto menos en objeto vendible— sino en crear otras relaciones entre las personas, fabricar, como dice en *Scénario du film Passion*, «la posibilidad de un mundo», y en eso el amor puede ser tremendamente útil siempre y cuando sea primero pensado históricamente. Recordemos que sus mujeres jamás habían cesado de resituarse en el espacio urbano que habitan, de pensarlo desde fuera y desde dentro, de autoanalizarse, de buscar «el abecé de la existencia», pero en cada momento histórico esto significa una u otra cosa, se puede hacer con unas u otras armas. A la altura de 1968 era ya más que notable que ese *darse a sí misma* que buscaba Nana y que sentía Juliette adquirirá una consciencia plenamente feminista. El cine sirve para criticar los espacios opresivos, pero además quizás pudiéramos tomarlo como esa ocasión de disponerlo todo distintamente.

Podemos decirlo de esta otra forma: desde 1967 en adelante Godard añade a su imaginario fenomenológico un fortísimo impulso político a partir del psicoanálisis, del marxismo estructuralista y del feminismo que lo llevan a diseñar una política del cine como análisis y crítica de nuestras relaciones con el mundo (de nuestra subjetividad) para su reencuentro con él. A cada paso los personajes están más necesitados por producirse una subjetividad combativa para poder seguir diciendo «yo existo». Esto, ahora, ya no solo se produce mediante un par de giros de cámara que se apresuran a fundirse con la realidad, o mediante una sucesión de monólogos interiores. Decir «yo existo» toma ahora mucho más tiempo y es toda una declaración de guerra. Es por ello que Patricia, mujer y por ello más oprimida que Émile, asume la parte teórica y domina el lenguaje revolucionario en *Le Gai savoir*. Desde entonces ya siempre será así. Las mujeres de Godard deberán producir sus propios discursos antes de que se les impongan

---

<sup>101</sup> GODARD, *Jean-Luc Godard. Pensar entre imágenes*, 89.

otros, ya sea el del partido (como en *La Chinoise*, 1967), ya se trate del discurso de su marido (como ocurre en *Tout va bien*, 1972 y *Numéro Deux*, 1975) o el del patrón (*Passión*, 1982):

Desde 1968, es sistemáticamente conducido por una voz de mujer. La pedagogía godardiana implica en efecto una repartición por sexos de los papeles y de los discursos. Palabra de hombre, discurso de mujer. La voz que reprime, reprende, aconseja, enseña, explica, teoriza e incluso aterroriza, es siempre una voz de mujer. Y si esta voz se pone justamente a hablar de la cuestión de la mujer, es también con un tono asertivo, ligeramente declamatorio, lo contrario del naturalismo plano.<sup>102</sup>

Para poder hablar, tendrán primero que pensarse a sí mismas, para poder amar deberán antes pensar su explotación, finalmente, para poder *vivir su vida* estas mujeres tendrán que levantarse. Desde 1967 en adelante, tanto *Le Gai savoir* como sus cintas posteriores están hechas en plena efervescencia feminista y participan de ese clima de pasión y entusiasmo típico del *après Mai*, por rediseñar el rol de las mujeres en la sociedad, y con ello, también de las relaciones hombres-mujeres-hijos, hasta hacerlos más liberadores y propiciar el derecho de ellas a disponer de su cuerpo y de su voz<sup>103</sup>. Así pues, Godard, informado por los escritos de la contracultura, emprende un movimiento doble que lo llevará no solo a criticar la sexualidad y las instituciones sociales tradicionales (la familia sobre todo y, en términos espaciales, la casa) sino a la par a establecer un vínculo entre amor y política (por otro lado tan propio de los *sixties*) con el que explorar una mirada nueva hacia el cuerpo femenino.

Un año después del estreno de *Le Gai savoir*, en otoño de 1970, la siempre atrevida editorial Maspero, publicó un libro que se convertiría en objeto de encendido debate: «*Libération des femmes, année zero*» (texto que será leído en voz alta en un pasaje de *Vladimir et Rosa*, 1971) [43] al que le seguiría, tres años después otro célebre panfleto de título «*Apprenons a faire l'amour*». Las cintas de Godard —repetimos: en colaboración con el Grupo Dziga Vertov o en la dupla Godard/Miéville— no estarán nunca lejos de las exhortaciones de las agrupaciones feministas que se escuchaban para tomarse en serio el amor romántico o patriarcal vertebrador del núcleo familiar como forma primera y principal de opresión y la necesidad de reentenderlo como un *deseo* desinteresado, como un principio comunitario con el que remedar una maltrecha sociabilidad. Mostremos un testimonio de un colectivo francés, entre tantos ejemplos como abundaban, que sin empacho alguno podría haber salido de la boca de Patrice:

No se trata de separar nuestra lucha sexual de nuestra lucha diaria por la realización de nuestros deseos. [...] Hablar entre nosotros, escucharnos, conocernos, amarnos. [...]

<sup>102</sup> Daney, «Pedagogía godardiana».

<sup>103</sup> LAURENT, «Mayo del 68, cuarenta años después. Entre herencias y controversias», 35.



[43]

Atrévase a luchar contra la opresión, venga de donde venga. Atrévete a derrotar al robot o al policía que el capitalismo quería hacer de cada uno o cada una de nosotros. Aprender a amar, a disfrutar, a estar juntos, a crear nuestras vidas, a hacer la revolución por todos los medios.<sup>104</sup>

En conclusión, digamos que en mayor medida que el simple lavado de cerebro y más allá de la llamada a la guerrilla intelectual, *Le Gai savoir* es una complejísima almazuela o «palimpsesto cinematográfico» según Dubois<sup>105</sup>, con el que Godard trata de abordar las cuestiones más relevantes de su tiempo en relación con el arte y la política (si es que tal división le parecía por aquellos años, siquiera lejanamente concebible). En ella bosqueja las fórmulas que empleará en su cine posterior y se aproxima a todos los asuntos que lo mantendrán ocupado alrededor de unos diez años: desde los problemas que plantea el auge de la televisión a la necesidad de reflexionar sobre la fabricación de todo, entrar en el interior de cualquier cosa — entre ellas el yo—, aprender a tocar suelo concreto con el cine hablando de los asuntos comunes —o sea, no temer rebajar al medio—, proponerse un estudio del movimiento y el esbozo de una política del tiempo; desarrollar un tipo de montaje que busque la verdad o la chispa entre las cosas, hasta llegar a una primera proclama feminista —aun susurrada— de una nueva economía libidinal.

### ***Simpatía por los márgenes.***

A diferencia de estas dos últimas experiencias de recogimiento e indagación pormenorizada, en espacios a la par reales y utópicos creados *ex profeso* para empezar de cero, entre 1969 y 1972 Godard sale de nuevo al paisaje abierto y emprende una serie de viajes por todo el mundo. Sale de la cueva-laboratorio, de ese apartamento de subversivos que es *La Chinoise* y abandona también el estudio de televisión o la página del cine-abecedario que representa *Le Gai savoir* y echa el vuelo. En su periplo Godard se mostrará, como le ocurriera antaño y como siempre le sucederá, fuertemente atraído por los márgenes, territoriales y de toda índole: «Siempre me he considerado marginal. En un libro, el espacio primordial es el margen, porque se une al de la página anterior. Y tú puedes escribir en el margen, y tomar notas, que son tan importantes como el texto principal»<sup>106</sup>. Estos márgenes, estos huecos de libertad y estos entre-lugares, serán concebidos por el director, como lo fueron por toda la contracultura, como regiones (insistimos físicamente localizadas o simbólicas) en las que expandir el campo de lo posible, los deseos, las expectativas y

---

<sup>104</sup> Tomado de FLECKINGER, «Y'a qu'à pas baiser». La représentation des corps sexués dans le cinéma militant féministe et homosexuel», 308.

<sup>105</sup> DUBOIS, *Cinema, vídeo, Godard*, 271.

<sup>106</sup> Tomado de STERRITT, *The Films of Jean-Luc Godard. Seeing the Invisible*, 248.

las proyecciones. Decíamos más arriba que a finales de los sesenta los márgenes urbanos y sociales dejan de ser vistos exclusivamente como emblemas de una sociedad consumista o esclavizada, para ser poco a poco reconocidos en tanto que puntos virtualmente recuperables para la disidencia. En cierta medida también en el suizo caló hondo esta mirada que pretendía activar lo periférico. De esta suerte, en esta segunda etapa de Godard se combinan tanto su escrutinio nunca desatendido de la vida alienada de la periferia urbana como una búsqueda incesante de espacios liberados, de terceros espacios que se encuentren entre Occidente y Oriente, entre lo rural y lo urbano, en los que dar rienda suelta a su nuevo cine colectivo e indisciplinado.

De manera que, ahogado por el clima *post-festum* que se vive en la ciudad, entre 1968 y 1969 Godard madura su ruptura con el ambiente cultural parisino y prepara su fuga. Acude a una serie de países en los que los problemas políticos de la década parecen plantearse de forma muy nítida y donde los ánimos de la revuelta están muy caldeados. Dicho esto, tengamos muy en cuenta que tal peregrinaje realmente era una continuación de su siempre manifiesto magnetismo por los márgenes, pues ya hemos visto que a ellos había dedicado gran parte de su cine *Nouvelle Vague* y en ellos siguió trabajando con brío durante todos los años setenta. Por ello, cabe pensar que para la primera parada de esta nueva odisea en la que Godard se embarca a partir del 67 no necesitó dejar París. La primera escalada, lo sabemos ya, era ir a conocer esos suburbios entre universitarios y obreros, llenos de estudiantes insurgentes y arrobados por toda suerte de teorías e ideas acerca de la sociedad y la vida cotidiana que apreciábamos en *La Chinoise* y *Un film comme les autres*. Igualmente, situarse en los márgenes y en las zonas en las que la transformación era más palmaria ayudaba, lógicamente, a verle la cara al futuro con mayor premura. Y lo que vio Godard era el conflicto inminente. Tomar esta posición marginal significaba vislumbrar cómo pronto iba a desatarse el enfrentamiento entre el discurso de las bondades del progreso, contra las buenas razones de las clases trabajadoras sobre las que se soportaba. Por eso, en esa periferia bastarda de *Week-end* iban a colisionar los coches deportivos contra los tractores de agricultores e inmigrantes, y en sus carreteras y terrenos baldíos se sucederían tanto atropellos de turistas, como disparos de las fuerzas maquis. Pero además de otear la violencia que nos sobreviene y afilar las armas teóricas con las que contamos, Godard se compromete política y espacialmente con los márgenes por dos razones más ya evidenciadas: primeramente es desde allí desde donde puede mirar mejor y experimentar con más autonomía y reposo; y en segundo término son los sujetos dejados en los márgenes del sistema los que su cine retrata y convoca. Creemos en ese sentido, que *Le Gai savoir* es también una película sobre los márgenes, sobre dos chicos que se distancian para ver aquellas palabras que están al margen, silenciadas, ocultas, oscurecidas y denunciar aquellos

mecanismos que han dejado a las imágenes en la sombra. Por eso es también una cinta en la que una voz de mujer emerge desde esa misma sombra como si se tratase de una voz que viene de nuestro inconsciente para decir que ella no está dispuesta a seguir en ese fondo.

A partir de aquí Godard continúa por este sendero, deja París y realiza distintos proyectos filmicos al paso de sus viajes, en los que trata de situarse artística, política y económicamente en los bordes de la industria y del cine comercial. Visitará y rodará el Londres irreverente y con ecos psicodélicos de los *Rollings Stones*; se trasladará a la periferia de algunas ciudades de Italia, el país donde la izquierda antioficial tuvo mayor recorrido; filmará a los afroamericanos de Nueva York; llevará su cámara a algunas ciudades de Checoslovaquia para ponderar cuáles han sido los progresos de la revolución y los fracasos del dogma soviético; se desplazará más tarde a una Palestina en guerra para construir un modelo nuevo de cine-información, y volverá en 1972 a París para instalarse definitivamente en Suiza a partir de ese año, primero en una ciudad de provincias en la frontera (Grenoble) y por último en un pueblo pequeño cerca del lago Lemán. En sus travesías a tierras extranjeras, Godard seguirá prefiriendo los espacios cualesquiera y desdiferenciados que proliferan en todas las ciudades de un globo donde el progreso es cada vez más galopante, pero incendiado de parte a parte por focos de contestación.

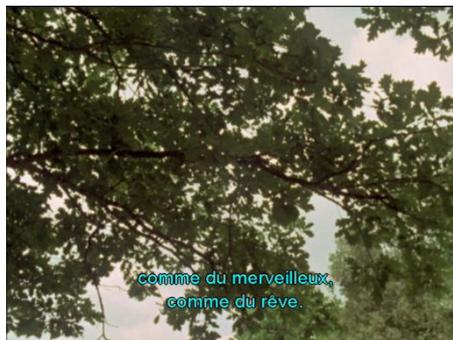
En Checoslovaquia se acerca a los suburbios de clase trabajadora y filma los modos de ocio dominguero, las carreteras, las fábricas y el proceso de industrialización del Este, en un amago por criticar las peligrosas semejanzas que el crecimiento de la URSS mantenía con la zona capitalista [44]. Así también ocurre en Inglaterra donde (lo veremos enseguida) Godard planta su cámara en unas afueras de casitas y factorías proletarias. Mientras, en sus incursiones en tierras transalpinas (*Vent de l'Est* o *Luttes en Italie* [45]), Godard encuentra en los descampados del cinturón de Roma y en sus villas apartadas, nada menos que un tercer mundo en pequeño —para él y su *troupe* de actores y amigos entre los que se cuenta Glauber Rocha o Daniel Cohn Bendit—, un paraje ni salvaje ni civilizado en el que el empezar a encontrar la buena «dirección del cine político». Allí, entre arbustos, bordes de carreteras, senderos polvorientos y suburbios, se evocan las junglas y los enclaves de aquellos países que han roto con la disciplina de los bloques (Cuba, Vietnam y China). Las figuras más variopintas pululan por ellos y a través de la fábula, la conversación, la asamblea, la pantomima, las declamaciones intempestivas y la lectura de textos críticos (especialmente de Althusser) se quiere preservar todo aquello que en las sociedades de consumo tiene las horas contadas (la cultura, el pensamiento analítico y la asociación de ideas). Godard ya no delega su discurso moral y político sobre los personajes que protagonizan tales mascaradas y encuentros,



[44] *Pravda*, 1969.



[46] *Sympathy For The Devil (One Plus One)*, 1968.



[45] *Vent de l'Est y Luttés en Italie*, 1970.

como volverá a hacer pronto con las mujeres. Sino que, más bien, ahora ellos son puro texto andante, pura cascada de citas. Digamos entonces que estos márgenes son apreciados por Godard como puntos ciegos donde hacer un cine invisible e irrecuperable por el espectáculo. Con ello, las obras serán más procesuales que coherentes y albergarán menos respuestas que preguntas. En ellas la entereza del relato o la presentación de un personaje y sus condiciones de vida, se sacrifican en nombre de la demostración de un principio teórico. Se ha dicho con razón que estas cintas naufragan siguiendo los vientos del este: a la par muy elaboradas y *naífs*, son, innegablemente algo invisibles a pesar de que estén siempre a rebosar de imágenes, pues en ocasiones son ciegamente fieles a una serie de discursos políticos. Pero lo importante para nosotros es que dejan entrever una inclinación por lo abierto y lo inacabado en lo artístico y lo político, y lo hacen trabajando, precisamente, en los espacios fronterizos.

Por doquier las tomas suscitan la idea de que el mundo entero está tan en construcción como en descomposición. Las imágenes de bulevares abiertos por las obras y fábricas en marcha se mezclan con documentos sobre la ira de muchos contra la sociedad que nacerá de esos trabajos. Los negros claman contra su subalternidad en desguaces, barracones y garajes llenos de chatarra, que hacen las veces de cara oculta (de margen oscurecido) de la civilización occidental; el descontento de las mujeres se hace sentir desde sus casas al tiempo que el grito de los palestinos se escucha en el desierto y los escombros de la guerra [46]. A estas tomas, más o menos documentales, hemos de añadir un gusto desaforado por incitar a todo aquel que aparece en pantalla a incurrir en actos de guerrilla cultural. Vamos a asistir así a pequeños teatros y performances que se entienden en un sentido tanto crítico como, nos atrevemos a decir, parasimpático, esto es, que no solo realzan las contradicciones del capitalismo sino que sirven además para propiciar la pronta llegada de la revolución. En los portones de las fábricas, en los coches de la burguesía y los anuncios de productos que ensucian nuestras ciudades y contaminan nuestro imaginario, Godard escribe con letras grandes y colores vistosos que ha llegado la época del «Cinemarx». En esta aventura, la constatación de lo peor coexiste con la esperanza, el tiempo reposado con la acción enérgica y la rabia con lo burlesco.

En todo caso y por encima de las veleidades y los excesos que puedan identificarse en las piezas que llevan el sello Dziga Vertov, lo que sí permanece incólume en Godard, delineando una continuidad que se remonta a sus primeros pasos, es la preocupación por la ciudad cambiante como escenario político decisivo. Además, en estos años bisagra que van desde 1967-9 hasta finales de la década de los setenta, solo o en colaboración con otros, también se recogen y amplifican tanto los hallazgos que ha encontrado al calor de Mayo como otros elementos «más

suyos», «más antiguos» con los que ya hemos alcanzado cierta familiaridad. Godard seguirá ahondando en la pregunta por la producción de las cosas, favoreciendo un cine que despliega una mirada literal a los fenómenos, que traza un itinerario que va de fuera a dentro, que siente predisposición por los tiempos introspectivos y que presta una atención a la materialidad del cuerpo y plantea una fenomenología política del mismo. A pesar de la furia viajera que se desata en él entre 1969 y 1972 y que a todas luces traduce un deseo de evasión, podemos decir que durante todos estos años Godard sigue anclado en un mismo punto: ese grado cero al que llegar primero para poder vivir después.

## **Capítulo 2. Lo personal es político. Un puñado de travellings y una película casera.**

Abandonamos, por tanto, esa ruidosa esfera instalada en la superficie y accesible a todos los ojos, para dirigirnos, junto al poseedor de dinero y al poseedor de fuerza de trabajo, siguiéndoles los pasos, hacia la oculta *sede de la producción* en cuyo dintel se lee: *No admittance except on business*.

Carlos Marx

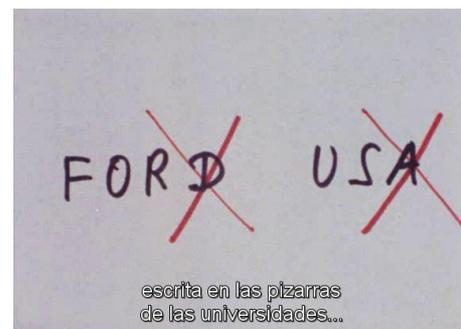
### ***Romper las cadenas: British Sounds***

Si Godard ha llegado al grado cero en el cine y la política es porque ha aceptado un hecho en apariencia incoherente pero decisivo: todo, y a la vez nada, está dado. Todo está ahí, materialmente presente, las palabras nos hablan, las cosas son tan reales como las personas, las imágenes nos producen y el espacio-tiempo nos habita. Y sin embargo, nada está dado a priori, todo viene de algún lugar, todo tiene un interior, todo se mueve y está relacionado entre sí. Las cosas existen pero no están al alcance de la mano o del objetivo de la cámara convertido en mano que aprehende la realidad. Las cosas, hay que ir a buscarlas allí donde nacen y observar sus procesos de gestación. Solo entonces podremos manipularlas y hacerlas distintas. La pregunta «¿cómo se produce una cosa?», es la antesala de esta otra: «¿por qué no producirla de otro modo?» El tiempo pasa y sin embargo podría pasar distinto, puedo pronunciar la palabra amor pero eso no me acerca realmente a nadie, etcétera. Las cosas son lo que son, están ahí pero bien pudieran ser perfectamente otras. En ese caso vale la pena pararse a mirar con cuidado y ponerse intensamente a trabajar. La pizarra negra de Godard también era, si no un folio en blanco, sí al menos uno en el que podían reescribir las tramas. Hacerlo con gestos que aunque minúsculos son eficaces, como ocurre en aquella imagen de *British Sounds* (1969), otra película del grupo

Dziga Vertov en la que aparecían escrito «Ford USA» y alguien había borrado la «d» y la «A» de manera que quedaba «for us» [1]. Y quizá al final la solución sería esa, quitar aquello que está de más, aquello que cada día hacemos por otros y dárselo a nosotros (también en femenino, por supuesto).

Precisamente esta película, *British Sounds*, es una de las piezas que mejor condensa su preocupación por entender los procesos de producción, comenzando por aquellos que dan forma a la ciudad y su vida social, así como avanza en su camino por buscar formas cada vez más sencillas y transparentes con las que alumbrar la complejidad del mundo. Esta película, a menudo orillada por la crítica, es importante porque escribe la primera página de un capítulo nuevo en su investigación, que aunque no suponga en modo alguno, una ruptura con sus ideas precedentes, sí que incicia un ciclo con caracteres propios, o al menos inaugura una manera ligeramente distinta de presentar tales ideas. Con *British Sounds* parece que Godard aparca un poco esa visión maravillada por la energía utópica de Mayo, de hacer del cine un espacio «otro», fabuloso y marginal donde por un tiempo apartarse del mundo y vuelve a la crítica de la ciudad de cuño sociológico. Aunque, lo sabremos, nunca llegará a desestimar completamente aquella estrategia de jugar con la pantalla como un espacio de posibilidades y encuentros. Solo estimamos que resulta factible un recorrido a la vez paralelo y consecutivo por estas tres cintas que proponemos a continuación (*British Sounds*, *Tout va bien* y *Numéro deux*). Nos atrevemos a decir que las tres son, en el fondo, variaciones sobre una misma cuestión (el cuerpo de la mujer en su espacio social), con un esqueleto parecido. Siguen, temática y formalmente, una misma disposición hacia los interiores y los encadenados (de espacios, ideas o palabras) y las tres se rigen por un mismo deseo de apreciación pausada y claridad expositiva.

En 1967, ese año parteaguas, el cineasta declaraba: «quiero hacer películas lo más simples posible, casi como un amateur»<sup>107</sup>. Películas cada vez más sencillas para explicar cómo nacen y ocurren los fenómenos enmarañados, este es el nuevo plan de Godard —no siempre cumplido a rajatabla—, y no pensemos que ello suponga una ausencia de imágenes. *La Chinoise* y *Le Gai savoir* eran aún obras legítimamente abigarradas porque traslucían las contradicciones de la política, el embrollo del lenguaje, el nudo de discursos y voces que somos cada uno o la hemorragia de imágenes que es la televisión. En cambio *British Sounds* quiere, contrariamente, ser mucho más clara y sencilla. Tiene como objeto hacer visible un hecho fundamental que debe entenderse luminosamente: el trabajo es el origen de la lucha política. Y decimos «luminosamente» porque «iluminar las contradicciones», introduciéndose «en la estructura por la línea correcta» es el objetivo reconocido de esta pieza. En consecuencia, *British Sounds* es también una película que



[1]

---

<sup>107</sup> En Roud, *Godard*, 148.

continúa en la línea constante del cine de finales de los sesenta por adentrarse en los espacios del trabajo, trayectoria que Godard liga firmemente a su compromiso como cineasta informador:

Las cámaras están prohibidas en las fábricas y en los lugares de trabajo. El sacrosanto trabajo que es el cliché de la patronal francesa..., pues bueno, yo, que soy cineasta no tengo derecho a ejercer mi trabajo, no tengo derecho a filmar en los museos, en las fábricas, en los aeropuertos, en las empresas, no tengo derecho a filmar casi en el 80% de los lugares donde se desarrolla la actividad productiva de Francia. ¿Dónde está mi derecho al trabajo? El explotador nunca le cuenta al explotado cómo le explota. Nosotros, los que trabajamos en el cine, la televisión, la prensa, somos informadores. El cine, la novela, la prensa, es eso, es contar. Tenemos que contar de otra manera y contar otras cosas.<sup>108</sup>

Ahora bien, siguiendo el *esprit* de Godard, antes de «filmar el trabajo y la producción», habrá primero que saber qué entendemos por ellos y sobre todo cuál es la posición del cineasta en este proceso, lo que equivale a formularse interrogantes lo más radicales posibles, lo más directos al corazón de la producción que se pueda:

La industria ¿qué es lo que produce? Produce coches, aviones, cafeteras, máquinas de afeitar...pero esos son objetos imaginados, no se han descubierto solos. Así que la imaginación es producir, producir es imaginar, todo eso se sostiene. Y me parece que, en efecto, más vale hacer un disco, inventar una canción...: es producir imaginación, igual que fabricar galletas.<sup>109</sup>

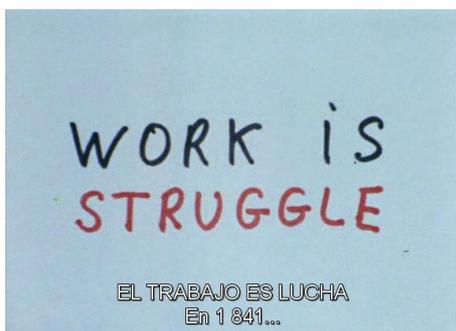
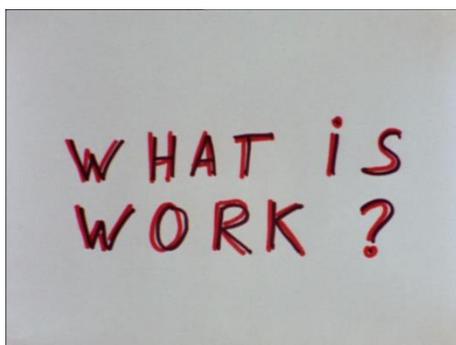
¿Cómo se hacen los coches, las galletas, las cafeteras o el imaginario? ¿Quién produce el espacio sobre el que se proyecta? ¿Cómo se fabrica una orden? ¿Y un paisaje? ¿Y el cuerpo? O mejor: ¿qué es trabajar? ¿Qué significa mirar? ¿Qué es un sonido? ¿Y pensar? ¿Es mirar un trabajo? ¿Por qué habrían de ser todas estas preguntas distintas entre ellas? Una a una *British Sounds* va a ir agolpando todas estas dudas y presentando algunas respuestas [2]. Desde mediados de los sesenta en adelante, el cine de Godard ofrece una inagotable reflexión sobre la producción de todo, de imágenes, objetos, ideologías, palabras, tiempos y cuerpos, de la producción de la subjetividad, del deseo y el sexo y por supuesto de la construcción de la ciudad.

Ante todo, este ejercicio de reflexión sobre la producción implica que el cine de Godard irremediamente termina por comprender que la fábrica es el único lugar existente en el capitalismo. O como diría Blanchot «fuera de la fábrica no se está fuera»<sup>110</sup>. Ya se presente con la apariencia de una escuela para niños (considerados por Godard, quizá siguiendo Sekula, como

<sup>108</sup> Jean-Luc GODARD, «Entrevista a Godard sobre “Tout va bien”», 1972, <https://www.youtube.com/watch?v=hnx7mxjmlk0>.

<sup>109</sup> GODARD, *Jean-Luc Godard. Introducción a una verdadera historia del cine*, 255.

<sup>110</sup> BLANCHOT, *Escritos políticos. Guerra de Argelia, Mayo del 68*, 233.



[2]

«presos políticos» en razón de la organización sistemática de su existencia y la obediencia que han de prestar al lenguaje de las instituciones); ya se trate de un conjunto de bloques de pisos que no son más que un depósito de los trabajadores de la fábrica, de una pantalla de televisión como fábrica de ideología, de un *set* de cine que fabrica sueños, de un útero, de toda la ciudad, todo ha devenido fábrica de la producción y reproducción social. Habría, por tanto, que mostrar cómo y en qué elementos, todos estos lugares han sido reducidos «literalmente» a tal condición, cómo se entrelazan entre sí en tanto que espacios productivos y de qué modo convierten a todos los seres que los habitan en trabajadores. Pero hacerlo de manera tan literal como lo es el proceso mismo<sup>111</sup>. Por aquellos años Lefebvre escribía y enseñaba en sus clases que «Carlos Marx sustituyó el estudio de las cosas por el análisis crítico de la actividad productora de las cosas»<sup>112</sup>. El director suizo, como Lefebvre y muchas teóricas feministas de los setenta, sostenía una visión aumentada de la producción como un todo social en el que las ideas, imágenes, el lenguaje o el deseo pueden ser igualmente automatizados y la vida se ha tornado ya una forma de representación. Para llevar a buen puerto su programa crítico, desde 1967 en adelante Godard emplea una serie de lentos movimientos o de tomas literalmente estancadas, que llevan la cámara a todos esos «lugares de trabajo en los que está prohibida». Con ellos va perfilando un recorrido que se dirige de un punto a otro pero inclinándose cada vez más hacia espacios que tienen que ver con el deseo o la subjetividad. Con esta traslación Godard pretende acercarse, como una flecha o una locomotora, hasta los comienzos (naturalmente la estación término del recorrido o eslabón final serán el sexo femenino y el inconsciente). En este capítulo no haremos sino reandar ese desplazamiento, saltando de una película a otra y de un travelling a su semejante, o pararnos cuando se nos pida.

Porque irremediablemente, el siguiente paso es preguntarse por la *cadena de producción* en ese sentido dilatado que adquiere el término en su vocabulario, hasta percibir que incluso el cine no es más que una cadena de imágenes como también lo es la realidad. De ahí que las dos formas de encadenamiento, o sea el *travelling* y el montaje, sean ante todo problemas morales y políticos en el cine del suizo: «Hay un uso social de la forma. Un uso social de los travellings como medio específico de cine, que corresponde a un momento de análisis, síntesis, ruptura»<sup>113</sup>. Con el *travelling*, Godard nos da tiempo para pensar cómo se hacen y mueven las cosas y el montaje sirve para generar rupturas, brechas, intervalos y desequilibrio allí donde, aparentemente, hay una simple unidad. Además de caminar lento, sus filmes pretenden desmembrar el magma de la representación, «separar palabras e imágenes, dejar que las

---

<sup>111</sup> Idea desarrollada en DELEUZE, *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*, 36.

<sup>112</sup> LEFEBVRE, *Espacio y política. El derecho a la ciudad II*, 20.

<sup>113</sup> GODARD, *Des années Mao aux années 80*, 130-131.

palabras sean oídas en su extrañeza, dejar que las imágenes sean vistas en su absurdo»<sup>114</sup>. Con la vivencia del tiempo será preciso efectuar una operación simétrica. En *Ici et ailleurs* una voz susurra: «El espacio y el tiempo están encadenados como dos trabajadores en una cadena de montaje». Al espectador inmediatamente lo asalta esta idea: «Liberémoslo, rompiendo esa cadena».

Un montaje acelerado, incoherente y rebelde (lleno de saltos y falsos *raccords*) que se acompañaba de una estética del instante efímero, fue el primer paso que dió Godard en sus años *Nouvelle Vague* para deshacer el *continuum* de imágenes del cine tradicional y crear una nueva cadena significativa. Sin embargo, mirar lentamente, de modo que la circulación de imágenes quede bloqueada, es uno de los mayores alicientes de su trabajo a partir del 68. Esta idea del desmontaje de lo existente no deja de participar del sentir generalizado en los años sesenta y setenta de que la clave no está en seguir produciendo objetos o imágenes sino rehacer la superficie del mundo. Dentro de esta atmósfera, el suyo sería un cine que va siempre detrás de la ruptura de la asociación para reanudar otra línea narrativa en un sentido nuevo. Fue precisamente esto lo que fascinó a algunos de los cineastas que más han trabajado con el montaje y el tiempo. Entre ellos Alexander Kluge:

¿Qué saben las imágenes sobre la siguiente imagen? [...] Godard es un pensador agudo, en el sentido más preciso de la palabra, es alguien que pregunta con cada imagen que toma qué imágenes esperamos a continuación y cómo puede producir una secuencia de imágenes que frustre esta expectativa y la sustituya por otra.<sup>115</sup>

Bueno, si todo es una relación social siempre queda frustrarla para que no nos lleve al mismo sitio. Una voz femenina clama: «La burguesía ha creado un mundo a su imagen. Debemos destrozarnos esa imagen», así comienza *British Sounds*, mientras un puño rompe una cartulina pintada como la *Union Jack* [3]. La cinta es algo así como un documental-ensayo de la coyuntura social británica, rodado en 1969 en Londres para la televisión inglesa. Parte de un pseudoguion que se compone de diversos textos y diálogos: algunas lecturas de Marx, escritos de Sheila Rowbotham, activista feminista que colabora con la revista británica *Black Dwarf*, el discurso de un joven británico de ultraderecha, extractos de intervenciones de Wilson, Pompidou o Nixon, canciones de los Beatles reescritas, conversaciones de obreros sindicados y otras de jóvenes estudiantes movilizados, numerosas proclamas militantes y juegos de palabras tan del gusto de Godard. Las imágenes son también muy variadas y registran diversas áreas de Londres. A pesar de este *mélange* hay un orden claro y coherente en todo el metraje.



[3]

<sup>114</sup> Véase ISHAGHPOUR, «J.-L.G., Cineasta de la vida moderna. Lo poético en lo histórico», 299. La cita es de RANCIÈRE, *La fábula cinematográfica*, 170.

<sup>115</sup> Kluge en PANTENBURG, *Farocki/Godard*, 69.

Todo empieza en una fábrica de la British Motor Company. La cámara se ha colocado en la cadena de montaje y va a moverse con ella. Muy lentamente va desplazándose en un *travelling* lateral de casi ocho minutos para mostrarnos la instalación de unos deportivos de lujo en la que se emplean los operarios [4]. El sonido del choque metálico de las herramientas y los motores de las máquinas es ensordecedor y solo se entrecorta para escuchar a una voz masculina leer pasajes del *Manifiesto del partido comunista*: «La burguesía ha destruido las relaciones humanas excepto la crueldad del interés personal. [...] La energía vital se vende para obtener los medios necesarios para subsistir. [...] El trabajo no es parte de su vida, es un sacrificio [...] El trabajo es mercancía vendida al mejor postor [...] El obrero no hace más que competir contra sí mismo [...] «La mano de obra no crea propiedad, crea capital». El movimiento es lento pero jamás se detiene. Godard sabe que el capitalismo es ante todo un proceso, un motor, una cadena que no da tregua. Es dinámico y no puede parar. Ya estamos advertidos de que él se ha propuesto pararse a mirar *el* movimiento y *en* movimiento porque las cosas estáticas no existen o en todo caso no nos dicen nada. Por otra parte, el paso tranquilo nos induce a escuchar las palabras de Marx.

Este calmado y largo *travelling* lleno de coches despiezados sobre los que se habla de la destrucción de las relaciones humanas por la burguesía, nos recuerda inmediatamente a aquel otro movimiento de cámara que en el comienzo de *Week-end* mostraba la degradación paulatina de la convivencia social debido a un atasco entre vecinos y conciudadanos a las afueras de París. En *British Sounds* la cámara no se ha montado en un coche y el *travelling* es más bien la trasposición directa del movimiento en la cadena de producción. Aunque aquí también como en *Week-end* se está hablando de la destrucción de la vida al convertirse en mercancía, parece que en *British Sounds* esa muerte (o sea, la venta de la vida en el trabajo) se produce antes incluso de que el coche llegue a la carretera. De nuevo no se trata de una metáfora sino un intento por *leer al pie de la letra*, tomando en serio cada palabra, un esfuerzo por hacer visible lo invisible a partir de la literalidad en el movimiento y en la exposición de las cosas tal cual son. Si es ahí, en esa fábrica donde el trabajador empieza a venderse y es ahí donde empieza su encadenamiento a la máquina ¿por qué no mostrarlo tal cual, pegándonos lo más posible a lo real, o sea montando la cámara en la cadena? El gesto extremo de contraponer los textos de Marx con las imágenes del lugar para el que están escritos, es radical porque es literal. En *Un film comme les autres*, las palabras y los discursos tienen que confrontarse con las imágenes que les corresponden. En ella las proclamas de los grupos militantes se encaraban con las imágenes de Mayo y la reflexión sobre la cultura de masas se hacía en el suburbio masificado. En *British Sounds* la literatura marxista acerca de la producción tiene que enfrentarse a la fábrica (y a la casa, lo veremos enseguida). He ahí una relación real, una verdad o un



[4]

*apego* o carnalidad entre imágenes y palabras que ya no es la simple fusión que ofrece lo documental.

### Mirar de frente

«¿Cómo funciona el capital?» se preguntaban Godard y Miéville en *Ici et ailleurs* en su pizarrón. Para responderse, navegaban desde el exterior, desde una fábrica y una Palestina en guerra, hasta el interior, el salón de una familia obrera francesa. En *British Sounds* ocurre algo parecido aunque el viaje de un punto a otro es mucho más corto. Poco a poco vamos a ir viendo, como se ha dicho en alguna ocasión, que en esta película la cadena no viaja solo lateralmente sino también hacia lo profundo: «por debajo de las banderas, siempre hay fábricas; por debajo de la representación del pueblo está el propio pueblo en su quehacer productivo y por debajo de la puesta en escena y de la máscara, hay carne humana en movimiento»<sup>116</sup>.

La secuencia en la fábrica sigue y un niño pequeño lee entrecortadamente un pasquín obrero que incide en la opresión de los trabajadores ingleses. Continuamos en la fábrica y la voz masculina adulta vuelve para contarnos que esa lucha entre el hombre contra el hombre en la que se destruye así mismo, es simétrica o al menos tiene su correlato entre el hombre y la mujer. Pasamos ahora a situarnos en una casa suburbana. La cámara ahora estática durante varios minutos, muestra las escaleras de una vivienda inglesa. Sheila Rowbotham, joven líder feminista, se pasea desnuda por la pantalla, entrando y saliendo de las habitaciones y bajando y subiendo las escaleras que dan al piso superior como si se tratase del famoso cuadro de Duchamp que ha cobrado vida [5]. Ya no hay ruido de máquinas. Para poder conseguir ocupar la banda de sonido, su voz susurrante tiene que pelearse con otra masculina que parece leer títulos del famoso libro de Engels sobre la familia y la propiedad privada («Mujer y campo», «Erotismo burgués», «Producción, reproducción»). Finalmente la escuchamos elaborar su argumentación sobre los perjuicios de ser mujer en una sociedad capitalista:

Luchamos por combinar un trabajo mal pagado... tener una familia o no poder trabajar. En nuestra sexualidad hay más tabúes. Algunas mujeres no han tenido nunca orgasmos. [...] Las cosas importantes que te pasan todo el tiempo, en cualquier sitio, toda tu vida, son las que hacen las revoluciones. *Las revoluciones son de cosas pequeñas*. [...] Somos de clases distintas. Nos devoramos y nos usamos. [...] Las mujeres de la clase obrera siguen siendo las explotadas de las explotadas, oprimidas como trabajadoras y como mujeres. [...] Se las ve como una amenaza cuando no desempeña su papel de ama de casa y madre.<sup>117</sup>



[5]

<sup>116</sup> Alfonso BOUHABEN, «Lecciones audiovisuales de marxismo. El Grupo Dziga Vertov y el cine políticamente político», *Revista Latina de Sociología* 6, n.º 2 (2016): 7.

<sup>117</sup> La cursiva es nuestra.

Tras esta prolongada reflexión un corte nos sitúa en otra parte de la casa. Sheila sigue desnuda pero ahora está hablando por teléfono en un plano medio corto frontal. Su conversación por teléfono con alguien, aparentemente normal, se superpone a la continuación de la disertación anterior, un alegato a medio camino entre la teoría y la rabia natural, donde esta mujer hablaría entonces no ya como Sheila, sino como miembro de un colectivo mayor, o sea, habla desde un «nosotras». Al igual que ocurría con Juliette, aquí también la mujer sigue siendo este complejo haz de voces que luchan entre sí, que se mantienen en tensión. Seguidamente la imagen da un corte que se acerca aún más a su cuerpo hasta mostrarnos su sexo filmado de manera absolutamente frontal y ocupando el centro de la pantalla. Aquella frontalidad y literalidad, con la que Godard filmaba a sus protagonistas, desde Nana, Juliette, Yvonne y las otras chicas de suburbio, se ha hecho aquí radical, solo que ya no estamos cara a cara con un rostro femenino sino con un sexo de mujer. La voz del hombre sigue lanzando sus extraños titulares (lógicamente él en esa casa, también tiene algo que decir, no era el caso de ella en la fábrica), pero Sheila sigue hablando sobre la necesidad de abolir el sistema y de actuar con diligencia:

La subordinación de las mujeres es parte del proceso total y devorador llamado capitalismo. Dicen que el capitalismo obliga a la gente a devorarse y que las relaciones falsas entre hombres y mujeres y hombres forman parte de este proceso. [...] Las mujeres están subordinadas a través de la familia. [...]

Esta especie de «Origen del mundo» coubertiana (o más bien deberíamos de decir, origen de la producción capitalista) en la que se convierte Sheila con este encuadre, genera un momento de una audacia extrema [6]. Godard muestra su sexo durante varios minutos y este detenimiento en una sola imagen es lo contrario de la exposición de la mujer como mercancía, como imagen que vuela rápido. Como ha rastreado Ramírez, la representación de esta parte del cuerpo femenino será una constante en la contracultura precisamente a partir de este momento (recordemos que nos encontramos en 1969): «El asunto del sexo femenino ha conocido un giro inaudito en el arte desde fines de los años setenta del siglo XX, llegando a convertirse en una especie de caballo de batalla para la especulación teórica y para la práctica feminista del arte»<sup>118</sup>. Mas en Godard-Vertov o Godard-Miéville y en muchas otras expresiones de arte feminista, de lo que se trata no es simplemente de enseñar, es más bien un asunto de enfoque y tratamiento de la imagen lo que le confiere un poder político. En *British Sounds*, la frontalidad y el tiempo prolongado en el que su sexo y su voz se mantienen en imagen nos incomoda y nos interpela. La imagen podríamos decir, casi nos devuelve la mirada. Escasamente un año antes, ya habíamos recibido esta invitación a «mirar las cosas a la cara», aunque solo fuese por



[6]

<sup>118</sup> Juan Antonio RAMÍREZ, *Corpus solus. Para un mapa del cuerpo en el arte* (Madrid: Siruela, 2003), 298.

unos segundos. Un fotograma de los famosos *Ciné-tracs* en los que se sentía la mano de Godard de forma privilegiada, mostraba el cuerpo desnudo de dos jóvenes y bellas mujeres, pero un texto ocultaba la visión de uno de ellos y nos exhortaba a «mirar las cosas a la cara durante toda nuestra vida y así no seremos enculados por la cultura burguesa» [7].



[7]

Pareciera que la imagen del sexo de esta feminista en *British Sounds* es la aplicación directa de dicha máxima. Pero, estemos atentos. Con esta toma radical Godard y sus colaboradores no pretenden simplemente mostrar el sexo (esto ya lo hacía la pornografía y la publicidad) sino *confrontarnos con un cuerpo*. Para confrontarnos con algo hace falta, nuevamente, dar tiempo a la imagen. Para respetar lo real, eso que la pornografía no puede hacer, hace falta tomarse un tiempo. Una mirada se emplea en no *negar* al otro y hacerlo *cosa*, implica un nuevo reparto del tiempo. Como comentan Mulvey y Maccabe sobre *British Sounds*:

La longitud de las tomas y el hecho de que la imagen del cuerpo no se presente como un espectáculo nos inquieta en nuestra posición de voyeur. Si nos fijamos en el cuerpo de esta mujer, entonces somos conscientes de nuestra propia mirada, que no está oculta en los pliegues de la narrativa y en el movimiento de la cámara. Del mismo modo, no hay nada de ese titilar de la visión de la que depende la explotación.<sup>119</sup>

La imagen es lenta, no parpadea, y los textos tienen mucho que decirnos. No obstante los autores de este monográfico, Mulvey y Maccabe argumentaban que a pesar de que Godard se aplicó con energía en mostrar la explotación de las mujeres, su acercamiento sigue vertebrado por la identificación de mujer y sexualidad, haciendo oídos sordos y ojos ciegos a las mujeres que estaban entrando en la esfera pública como trabajadoras y propiciando una imagen de la mujer que la sigue ligando a su sexo y a la mirada masculina. Por nuestra parte digamos simplemente que consideramos que Godard jamás hace un cine de minorías (no lo había hecho ni siquiera al tratar ese espacio idóneo de las minorías que era el suburbio), y nunca trató el tema de las mujeres desde el punto de vista de la minoría invisibilizada. El cine de Godard, del grupo Dziga Vertov o Godard-Miéville, es sobre todo un cine que trata de hacer visible lo invisible, o sea la relaciones capitalistas que hay en las cosas mismas que el capital nos da en tanto que productos (y si a la mujer se la ha convertido en imagen habrá que hacerlo visible tanto como deshacer esa imagen). No es un cine de la visibilización sino de la visibilidad. No muestra parcelas olvidadas sino que hurga en las contradicciones de los objetos más visibles. Se trataría entonces de otorgar nuevas funciones a la mirada sobre las cosas más banales y más cercanas, sobre los objetos que se encuentran más a la vista y por ello más ocultos, de desplegar una mirada que supere la consabida capacidad del cine para la cosificación.

<sup>119</sup> MULVEY y MACCABE, *Godard: Images, sounds, politics*, 87.

Así que como Nana o Juliette, también Sheila está de cara, nos invita a estar con ella y con su alienación, a mirarla y escuchar cuanto tiene que decirnos. La escucha en este plano de *British Sounds* es, de hecho, la clave de bóveda, toda vez que hemos pasado el trance de la confrontación. Sobre esta secuencia, Sheila Rowbotham recuerda: «En cuanto a la intención de Godard de lograr que un coño resultara aburrido, lo único que puedo decir es que un amigo de Socialismo Internacional me dijo que su primer pensamiento había sido “una tía buena”... hasta que el plano se repitió una y otra vez y empezó a escuchar»<sup>120</sup>. En Godard —como en Warhol, Akerman, Duras o Garrel— el plano largo, el plano-secuencia no se utiliza como en el cine tradicional, para acentuar o buscar el drama. En estos planos secuencia no hay comienzo o fin, no hay historia, son planos que recogen un discurso o una no-acción, o sea, que muestran un cuerpo en el espacio-tiempo para que sea visto o escuchado, en un ademán que queda lejos de cualquier idea de progreso temporal. En otros casos estas tomas largas y sin cortes servirán para desfamiliarizar las pretensiones de naturalidad de cuanto se dice y cuanto se ve, ya sea a través del lenguaje (normalmente soez y cercano a lo abyecto), esto es, dejando hablar y hablar a los personajes o a partir de las deformaciones de la imagen.

Pero además de por permitir la escucha, este plano es absolutamente antiespectacular por otra razón no desdeñable: en él Sheila nos habla de su posición en el mundo del trabajo *desde su casa y desde su cuerpo (sobre todo desde su sexo)*. «Hay películas que hacemos por encima de la cintura —dirá Godard con firmeza— y luego están las que hacemos por debajo»<sup>121</sup>. Queda claro que a partir del 68 el suizo va a intentar hacer este segundo tipo de cine, de y desde lo pulsional, de y desde lo más corriente, de y desde el placer (el placer de hacer cine y la pertinencia de estudiar las formas del placer), etcétera. Cuestionar «lo que está por debajo de la cintura», el deseo, la sexualidad, no supone, indiscutiblemente, abandonar el interés por lo sociológico, ni el afán por la investigación, ni tanto menos los anhelos políticos. De hecho, para Godard, cada vez con más fuerza, hacer cine político es hacerlo sobre todos estos asuntos familiares pero desconocidos, corrientes pero cruciales y hacerlo conceptualmente «desde abajo». *British Sounds* solo es un paso en este itinerario, aunque eso sí, uno clave. No hay tantos ejemplos en estos primeros años de la década de los sesenta, de un plano tan largo y arriesgado. Para encontrar algo semejante dentro de la filmografía de Godard, tendremos que esperar al momento de *Numéro deux* (1975) en el que la cámara deja hablar a la abuela de una familia trabajadora sobre su dependencia y subordinación social, en su completa y anciana desnudez. Otros ejemplos notables de esta estética del hablar

---

<sup>120</sup> Tomado de BOUHABEN, «Lecciones audiovisuales de marxismo. El Grupo Dziga Vertov y el cine políticamente político», 10.

<sup>121</sup> GODARD, *Jean-Luc Godard. Pensar entre imágenes*, 109.



[8]



[9]

directo y con franqueza (que se torna a menudo en abierta escabrosidad y dureza), desde la experiencia y con la voluntad de poner un cuerpo de cara al espectador, son el monólogo de la protagonista sobre sus desventuras sexuales en los diez minutos finales de *La mamman et la putain* (Eustache, 1973) [8]<sup>122</sup>, o algunos pasajes de Akerman en que las protagonistas pasan horas delante de la cámara, desnudas y hablando con frecuencia de sus miserias vitales como mujeres. Todos ellos gustan de un uso provocador de la frontalidad y la dilación del plano a la hora de filmar a la mujer: no podemos retirar nuestra mirada, ni hacer lo propio con la escucha, aunque lo deseemos, aunque queramos salir del plano, máxime cuando el riesgo de que empiece a emerger algo lacerante a través de la palabra es alto y cuando el tiempo prolongado desacomoda nuestra forma habitual de observar un cuerpo femenino. Se trata, como se ha dicho tantas veces, de «no mirar de lado, [eso] no vale. Hay que mirar de frente como quien se enfrenta a la propia vida»<sup>123</sup>.

Así también, la conexión entre el plano prolongado, la casa y la opresión de la mujer que Godard lleva a efecto en *British Sounds*, fue otra de las propuestas recurrentes del cine feminista. Las mismas Mulvey y Akerman la llevarán al paroxismo en sendas *Riddle of the Sphinx* (junto con Peter Wollen, en 1977) [9] y la asfixiante *Jeanne Dielman, 23 quai du Commerce, 1080 Bruxelles* (1976) —ésta última la comentaremos más adelante—. En ellas el cautiverio lo sugiere el tiempo: las mujeres llevan a cabo gestos repetitivos, fabriles, agónicos, en el desempeño de sus tareas domésticas y están casi más atadas al tiempo mortecino que tales faenas disponen que al espacio confinado de sus casas. El empleo de tiempos largos para el territorio de lo diario se encuentra entre los recursos que Godard más explotará en sus años vídeo, aunque como idea estaba ya muy madura en el periodo militante. Tanto es así que por aquellos años el cineasta llegó a fantasear con la idea de realizar una película que volviese sobre todas estas cuestiones relacionadas con la mujer, la sexualidad, la militancia y la casa, y que sería, no lo olvidemos, filmada en un solo plano:

Es una mujer que cuenta una huelga. Tiene un chico y por eso cuenta desde su casa, cómo es una semana de huelga y también las relaciones entre el sexo y el trabajo. Cuando se trabajan diez horas por día, se sea intelectual u obrero, no se puede hacer el amor... y si la mujer es la que se queda en casa, puede suceder lo contrario... esta situación propone muchos problemas y aquí se habla verdaderamente de estas cosas. Haré todo este film con mi cámara de televisión. Es muy económico y práctico. Aquí mismo filmamos y vemos en seguida lo que hemos hecho, en imagen y sonido, sin depender de laboratorio, montaje,

<sup>122</sup> Nos referimos a esta secuencia: [https://www.youtube.com/watch?v=CWSFWNuI\\_mw&t=29s](https://www.youtube.com/watch?v=CWSFWNuI_mw&t=29s)

<sup>123</sup> Estrella DE DIEGO, *No soy yo. Autobiografía, performance y los nuevos espectadores* (Madrid: Siruela, 2011), 98.

etc... Si no nos gusta lo hacemos de nuevo... Haré casi todo el film en un solo plano.<sup>124</sup>

¡Y tendremos a Godard recuperando el tiempo largo en los años setenta, tras años de modernidad, instantes, fragmentos, collages, etcétera! Solo que hay un matiz evidentemente, un cambio histórico que ha pulverizado el sentido que le daba Bazin o cualquier documentalista al plano largo: ahora son cuerpos y espacios que el cine no había filmado antes (la fábrica y la casa) y cuerpos y voces que no había escuchado (el de la mujer y su discurso político). El afán de Godard por explorar lo cotidiano, tomar lo pequeño como territorio de combate, lo mantendrá apegado a la casa como espacio político donde seguir haciendo un cine que aspire al cambio social, a pesar de que Mayo iba quedando cada vez más en la memoria. En conclusión, en Godard, a finales de los sesenta el plano largo se presenta sobre todo como una herramienta de análisis de objetos, situaciones o espacios (en este caso de la posición de la mujer), y que, finalmente, puede hacer emerger los fantasmas enterrados (también en la casa).

### *El enemigo en casa*

Tengamos en cuenta que durante los años sesenta y con ahínco en lo sucesivo, la visión de la casa sufre un vuelco sin parangón que dejará atrás cierto poso fenomenológico para adentrarse en una crítica de corte marxista y sobre todo feminista del hogar. Si la posguerra habían sido los años de la recuperación del lugar y el habitar poético existencial con una oleada de textos humanistas, en los años sesenta la especulación y el desarrollismo se habían impuesto con su espacio repetitivo y su modo de vida productivista. Qué duda cabe que, a la altura de los años setenta, la casa ya no es (ni en la percepción ni en la realidad) ni la morada del Ser, ni el cobertizo del alma, ni el caparazón o concha de lo íntimo, ni el rincón de lo auténtico, ni el refugio de lo popular, ni ningún otro rezago que se le parezca, por más que los herederos de Heidegger, aterrados por el desenfreno de la técnica, siguiesen buscando cómo volver al pasado como uno vuelve a casa. Esta casa del Ser no era la que se estaba construyendo en las periferias de las ciudades y su habitar sagrado pronto desaparecerá hasta convertirse en poco más que un recuerdo, como decía Lefebvre, «que obsesiona [...] que atraviesa la terrible realidad urbana que se instaura en el siglo XX»<sup>125</sup>. Con la llegada de la televisión la casa pronto pasará a ser un elemento más en una compleja red de espacios, algo así como una interfaz conectada al exterior. Recordemos las palabras de Cray:

La difusión masiva de la televisión a principios de los años cincuenta fue otro punto de inflexión en la apropiación, por parte

---

<sup>124</sup> GODARD y SOLANAS, «Godard por Solanas. Solanas por Godard», 19-20.

<sup>125</sup> LEFEBVRE, *La producción del espacio*, 174.

del mercado, de espacios y tiempos hasta el momento desanexados. [...] El tubo de rayos catódicos fue un ejemplo claro y vívido de cómo el fulgor y los chismes de un mundo público y transaccional penetraron en los espacios más privados y contaminaron esa tranquilidad y soledad que Arendt considera esencial para el sustento de un individuo político.<sup>126</sup>

Que la casa es un punto anexo a una red iba a ser algo quizá por aquel entonces aún invisible pero cada vez más inquietante. Pero, sobre todo, si por algo era necesario entrar en las casas y juzgarlas, era porque parecían ser una jaula en la que encerrar a unas mujeres que tendrían, sin embargo, que trabajar gratis entre sus cuatro paredes, o sea, una fábrica con otro nombre. La casa era, por robarle el título a Delphy, *l'ennemi principal* de la lucha de las mujeres. Como recuerda Arruzza: «el feminismo, inspirado por la idea de la relación entre casa y trabajo, producción y reproducción, vida doméstica y trabajo asalariado, intentó crear un movimiento conjunto [...] que pusiera en cuestión, ya fuera la división de roles en el seno de la familia o la división sexual del trabajo»<sup>127</sup>. Serían los tiempos de textos tan famosos los de María Mies sobre la «housewifization», esto es, la relegación de las mujeres al hogar, como la otra cara de la colonización; o aquel manifiesto *Las mujeres y la subversión de la comunidad* de Mariarosa Dalla Costa y Selma James, fechado en 1971 donde se afirma que «las luchas que día a día han llevado a cabo las mujeres desde la Segunda Guerra Mundial van directamente en contra de la organización de la fábrica y de la casa»<sup>128</sup>. Era o sería muy pronto también, el momento que señalaba Federici cuando hablaba de la esclavitud de la mujer como dependencia a una serie inmisericorde y cerrada de cadenas que parecen pensados para ilustrar esta película:

[El pensamiento de Marx] nos llevó a pensar en la sociedad y la organización del trabajo como formado por *dos cadenas de montaje*: una cadena de montaje que produce las mercancías y otra cadena de montaje que produce a los trabajadores y cuyo

---

<sup>126</sup> En CRARY, 24/7. *El capitalismo al asalto del sueño*, 86. Para actualizar esta nota tendríamos que decir que en nuestro presente en el que la contingencia y la inestabilidad son la norma, en el que un porcentaje creciente de la población no tiene casa o está obligado a vivir casi siempre temporalmente, en habitaciones y espacios cada vez más reducidos de casas troceadas, se hace muy difícil no considerar que ese templo del interior que era la casa de Bachelard o Heidegger ha sido absolutamente violado o se ha derrumbado a golpe de especulación. Por otro lado, las proliferación de pantallas privadas en forma de dispositivos móviles y de ordenadores portátiles, unida al auge del teletrabajo y de la precarización de los espacios de trabajo comunes, dejan muy atrás esa vieja contaminación de la casa de la que hablaba Crary y nos sitúan en un panorama mucho más membranoso y flexible, en un horizonte en el que la casa está más cerca de la fábrica o la oficina y el habitante del trabajador, que de cualquier otra cosa. Quizá ya no sepamos bien lo que significa una casa porque hemos dejado de saber lo que significa habitar y/o estar. Sobre estos temas nos remitimos a los pertinentes estudios de Remedios Zafra acerca de los «cuartos propios conectados».

<sup>127</sup> ARRUZZA, *Las sin parte. Matrimonios y divorcios entre feminismo y marxismo*, 65.

<sup>128</sup> Mariarosa DALLA COSTA y Selma JAMES, *El poder de la mujer y la subversión de la comunidad* (Méjico D. F.: Siglo XXI, 1972).

centro es la casa. Por eso decíamos que la casa y la familia son también un centro de producción, de producción de fuerza de trabajo.<sup>129</sup>

El cine de Godard se encuentra envuelto en un aire intelectual absolutamente pegado a estas consideraciones, prestándose sus cintas a lecturas paralelas con textos clave del feminismo crítico de estos años. *British Sounds* y su obra posterior están empapadas enteramente en este ambiente que entiende la casa dentro del espacio social. Así que avancemos un poco más, pues al plano de Sheila le sigue una secuencia de imágenes sin la cual esta parada en su cuerpo no tendría sentido. Tras la cadena de montaje de coches, después de estar en la casa, salimos ahora fuera, a la ciudad. El plano siguiente al sexo de esta mujer es un montaje que alterna imágenes de distintos puntos desconectados, espacios cualesquiera de un Londres tan abierto en canal como lo estaba el París de *Deux o trois choses*, (calles en construcción, supermercados, bloques en obras, aeropuertos, carreteras de periferia, suburbios, y más adelante imágenes de un campo industrializado) [10]. La película se cierra con dos conversaciones, una entre varios obreros sindicados y otra entre unos estudiantes que inventan proclamas para su próxima manifestación en una escena que pretende ser una lección sobre el cine militante. Este viaje intenta llevarnos de uno a otro «bloque» de la sociedad en disputa, de los trabajadores, las mujeres en pie de guerra, los inmigrantes que faenan en la obra a los estudiantes revueltos, mientras escuchamos el discurso bochornoso de un ultrareaccionario que brama contra todos ellos. Pero lo interesante desde el punto de vista espacial es, sin duda, este encadenamiento de espacios de trabajo que se produce en Londres como podría haberse producido en cualquier otra ciudad, pues a finales de los sesenta el espacio urbano era tan homogéneo que si se acudía a la periferia poco importaba rodar en París, Londres o Besançon.

Este viaje de ida y vuelta de la fábrica a la ciudad y de ésta a la casa o al súper se repetirá en adelante con enorme frecuencia.<sup>130</sup> Lo que se pretende con este itinerario es dar cuenta del *abécé* de la producción del espacio, a saber, que es un

<sup>129</sup> Silvia FEDERICI, *El patriarcado del salario. Críticas feministas al marxismo* (Madrid: Traficantes de Sueños, 2018), 18.

<sup>130</sup> Anotemos que este encadenado ya lo habían ensayado Marker y los colectivos de cine militante en documentos como *À bientôt j'espère* o *Classe de lutte*. Hemos trabajado estas Digamos para cerrar esta nota que una de las diferencias más palmarias entre Godard y estas otras películas residen en el enfoque. Godard no quiere solo mostrar o documentar la vida en la fábrica, la casa o el supermercado sino la relación como un espacio de lo social que produce una determinada manera de vivir, trabajar, pensar e incluso relacionarse sexualmente. Por eso quizá en el suizo, a diferencia de sus compañeros, el discurso de la mujer ya es expresamente feminista y no solo militante. Véase Irene Valle Corpas, « Calles, suburbios y fábricas. La crítica a la producción del espacio en el cine del Mayo francés», en *Actas del Congreso 68s El Born CCM, Barcelona, 29-30 de noviembre de 2018*, en imprenta.



[10]

todo encadenado. Se trata de ir del chasis de un coche a la ciudad entera, de hablar del espacio desde el sexo femenino y llegar al conjunto de la sociedad, de hacer el camino de la producción (la fábrica) a la reproducción (la casa) y la circulación (el supermercado). En su cine los espacios se encadenan con el pensamiento, van desarrollando una línea de ideas a partir de las cosas. En todo el cine de Godard, y más aún en su periodo político, los espacios, como las imágenes no son únicos ni auráticos, están ellos mismos en un entredós: «Para mí es el *entre* lo que existe y los lugares son más inmateriales»<sup>131</sup>.

Y lo que es más, este aprecio por el entre, y por las posiciones limítrofes y movedizas, lo lleva a su propia andadura en el seno mismo de la historia del cine. Podemos decir que en conjunto la obra del suizo funcionará como un puente que conecta el cine urbano de las nuevas olas con ese cine más propio de las minorías de los años setenta que avanza hacia lo público *desde* lo íntimo, el cuerpo, el cuarto propio o la vida privada. Desplegada desde los años sesenta en adelante, Godard ha tenido que hacer en su obra ese recorrido de ida y vuelta de la calle a la piel y por extensión de fuera a dentro, de lo objetivo a lo subjetivo, etcétera. ¿Por qué si no la obsesión con los personajes femeninos? Sus mujeres son ese entredós, se han esforzado por conectar esos dos dominios y cerrar la sutura. De la misma manera, todo el proyecto artístico de Godard se sitúa en ese lugar intermedio entre lo macro y lo micro histórico, los grandes y los pequeños relatos, *precisamente* para demostrar que tal divisoria no existe, que las cosas hay que mirarlas dos veces.

Mirar dos veces es también mirar pasado cierto tiempo. E implica mirar constantemente lo mismo, rumiarlo. Godard no ha cesado de hacerlo con la ciudad y en especial con esa periferia de desheredados a la que se consagró desde los primeros compases de su cinematografía y no iba a dejar de hacerlo en su periodo, así dicho, político. Era un terreno en el que él, cineasta ensayista y callejero, se movía con soltura. Pero si en los sesenta tanto en su cine como en general en todas las nuevas olas el suburbio era ante todo un paisaje exterior, ahora es ante todo un conjunto de lugares de trabajo —privados o públicos— conectados entre sí en una suerte de ecosistema de la alienación que podemos encontrar repetido en casi todas las ciudades, fuesen de provincias o grandes capitales. Su cine jamás ha desligado la transformación urbana con la social y subjetiva y sus trabajos en los años setenta constituyen una intensificación de este estudio. De ahí que siga observando el suburbio, pues se trata de esa singular zona de la ciudad donde estas conexiones son más visibles. Es un engarce, un ensamblaje de encadenados y no un sitio en sí mismo, ni popular, ni mítico ni auténtico o inauténtico sino real y crucial para mostrar el funcionamiento del sistema. Todas estas cuestiones, revueltas, repensadas con el tiempo,

---

<sup>131</sup> Godard en MULVEY y MACCABE, *Godard: Images, sounds, politics*, 77.

vistas otra vez con ojos viejos y nuevos, son las que Godard nos propone en otra de sus cintas sobre la periferia: *Tout va bien*.

*Tout va bien* es otra vez una aviso sobre la imposibilidad de la evasión, un balance histórico en imágenes, otra encuesta a la gente corriente, nuevamente una afirmación del sentido de dejar hablar a las mujeres, otro par de travellings y cámaras lentas que se inmiscuyen en los interiores, otra indagación en ese «yo» partido ante el espejo que dejamos atrás en *Le Gai savoir*, y sobre todo, se trata una vez más de una reflexión sobre cómo se unen o separan las cosas, o sea, es otra película sobre el amor.

### ***Tout va bien o la verdad de la Historia***

#### *La brecha temporal*

En 1972, cuando el torbellino de revueltas que recorrió Francia parecía perder fuelle y el poder preparaba su réplica, Godard volvió de su viaje a las catacumbas del cine militante con una película aparentemente «normal», proyectada en salas de cine corrientes, y donde había hasta una historia de amor en apariencia convencional. *Tout va bien* se llamaba la obra y contaba la crisis de un matrimonio formado por un cineasta izquierdista, Jacques (Yves Montand) reconvertido a realizador de anuncios para publicidad y su mujer Suzanne (Jane Fonda), periodista que trabaja como corresponsal para temas políticos de una radio americana. Ambos quedan retenidos cuando van a hacer un reportaje a una fábrica de la periferia parisina que se encuentra en huelga. La vivencia de este episodio hará que en su relación todo vaya cada vez peor.

Tanto en su nombre como en sus planteamientos, *Tout va bien* es un concentrado de ironía: ironía como burla y como distancia. La película está llena de las dos, de humor pero sobre todo de pequeñas separaciones. La primera es temporal y la encontramos en los primerísimos segundos de la cinta, cuando un cartón nos anuncia el marco histórico en el que se va a mover el film [11]. Se trata del intervalo que va de 1968 a 1972, siendo la cifra inicial, evidentemente, ese año marcado a fuego en la Historia política del siglo XX, el momento en que Godard y tantos otros comienzan de cero, lo que parecía ser el inicio de otro mundo, o en cualquier caso, el obligado punto de referencia para pensar la historia y la vida en términos políticos. Quizás a nosotros, espectadores del futuro, la segunda fecha también nos diga algo. 1972 es considerado por algunos estudiosos el año que señala la entrada en una nueva época con muchos apodos — aunque no muy originales pues todos empiezan por «post» o «neo»— pero regida por un único principio, esto es, la transformación de todas las sociedades en economías de un mercado omnívoro. 1972 es el primer año sin patrón oro, el inicio de una fluctuación financiera incontrolable y muy poquito tiempo antes de que se produjese el embargo de petróleo impuesto por la OPEP que desencadenaría la primera gran crisis



[11]

económica tras años de una bonanza disfrazada de irrefrenable. En 1972 Francia empieza su naufragio de la mano de Pompidou y Giscard, desde sus *Trente Glorieuses* a los *Vingt Piteuses*, o sea desde el desarrollismo frenético de posguerra a una etapa negra de desempleo, desregulaciones, desguace paulatino del estado de bienestar y deterioro de algunos movimientos políticos. 1972 era el año en el que se había producido el asesinato de un militante obrerista, Pierre Overney, en uno de los últimos episodios de ocupación de fábricas en la capital parisina típico de un Mayo ya postrero. Sin embargo, 1972 ha sido también considerado año inaugural del que pronto se conocerá como «cine feminista», pues fue entonces cuando arrancaron a ambos lados del Atlántico una serie de publicaciones y festivales que dan empuje al cine crítico hecho por mujeres. Este cine dará cabida y forma visual al repertorio de reivindicaciones de un movimiento, el de la liberación de las mujeres, que se encontraba cada vez más asentado<sup>132</sup>.

Por tanto, en el camino que va de 1968 a 1972 los poderes harían todos los esfuerzos por olvidar los fantasmas de Mayo y sus ansias de lazos y vida comunitaria, incluido el feminismo. Pero a comienzos de los setenta la rabia política aun estaba viva (en algunos sitios y para algunos colectivos, entonces más que nunca) y sin embargo habría de enfrentarse, quizá sin saberlo, a un ciclo social y económico absolutamente nuevo y que para algunos llegaba incluso a cerrar la centuria. Se ha anunciado que 1972 es el fin del siglo XX— «Siglo feliz, se dice. Siglo parvo», diagnóstica Badiou—, el año en que empezamos a vivir peligrosamente.

Se hace evidente que ni Godard ni Gorin, por muy vate que fuese el primero, conocían o aludían a todos estos acontecimientos cuando establecen ese lapsus entre Mayo y 1972 que da comienzo a su película. Por supuesto que los realizadores no están tocando a rebato para avisar de la expiración del siglo, aunque es seguro que cierto sabor a fin de etapa y transición política y social se deja sentir en su obra. Godard sabe, y lo deja claro en ese lapsus, que nada iba bien, en cuatro años todo parecía terminado, Francia había vuelto al trabajo, a las fábricas y a la vida normal pero con el añadido del resentimiento, del resquemor que provocaba tener ahora que reponerse de la resaca de aquella temporada de desenfreno político. Y sin embargo, por alguna razón, Godard y Gorin nos

---

<sup>132</sup> Como recoge Anette Khun en su monográfico sobre el tema, «en Norteamérica, unos cuantos festivales de cine de mujeres —el primer Festival Internacional de Cine de Mujeres de Nueva York (1972) y el Festival de Mujeres y Cine de Toronto (1973)— coinciden con la publicación de tres libros de crítica feminista de cine: *From Reverence to Rape* (1975) de Molly Haskell, *Popcorn Venus* (1975) de Marjorie Rosen y *Women and Their Sexuality in the New Film* (1974) de Joan Mellen. [...] Por la misma época, comenzaba a desarrollarse en Gran Bretaña un acercamiento bastante diferente a la teoría feminista del cine, inaugurado por la primera proyección de cine de mujeres en el Festival de Cine de Edimburgo de 1972 y la publicación en 1973 de *Notes on Women's Cinema*». KUHN, *Cine de mujeres: feminismo y cine* (Madrid: Cátedra, 1991), 88.

dicen, y no se trata solo de cruel sarcasmo o ácida advertencia, que *tout va bien*. Puede que sea porque de su aventura teórica por el grupo Dziga-Vertov, no vinieron con la manos vacías, más bien se trajeron consigo varias lecciones aprendidas. Una de ellas es que no hay que llorar los desengaños, y tanto menos el del 68, tan solo «pensarlos históricamente». Mayo del 68 no ha acabado, porque ha acabado por cambiarnos. Esta sería la enseñanza o la manera de ver las cosas que Godard ha querido aprender de aquella larga primavera y de sus años sucesivos. Mayo no fue nada en sí mismo, ni mucho menos algo perdurable, fue tan solo una llamada a cambiar las cosas, a despertar a la historia y sobre todo a la vida.

*Tout va bien* parte de este empeño por dar cuenta de este forcejeo, por eso marca esa grieta entre 1968 y 1972. Se trata, como decía Badiou «de una alegoría del izquierdismo moribundo. Es el fin de un comienzo. Una película a la vez auroral y crepuscular»<sup>133</sup>. Pero también, una película, como percibe Cerisuelo, en la que surge «una nueva voz en el concierto de los manifestantes y cubre las voces "totalmente políticas" por su propia fuerza: la voz de las mujeres»<sup>134</sup>. Cinta, por tanto, que se balancea en un terreno movedizo —nada menos que el de las contradicciones que nos depara la Historia— pero plena de momentos en los que se hacen todos los esfuerzos por salir del atolladero o al menos pensarlo con el tiempo. Estos esfuerzos, añade Badiou, «sirven para sostener el filme en una suerte de entredós fecundo entre la brutalidad de la convicción ideológica y la lentitud del tiempo, entre la discontinuidad de las secuencias y la continuidad de los problemas»<sup>135</sup>.

*Tout va bien* es en realidad un conjunto de grietas, de distancias, de problemas sin solución sencilla o incluso de heridas que se dejan al descubierto. Godard es ese artista, como se ha sugerido más de una vez, que reconoce y tiene preferencia por la contradicción: «muchacha gente, alimentada por una lógica rigurosa, siente horror a las contradicciones. Otros las soportan porque no las ven, lo que es más grave. Godard, en cambio, las busca, las acepta, las cultiva. El mundo no está en correspondencia con nuestros deseos... Ante todo significa estrago. Es doloroso»<sup>136</sup>. Es justamente ese hueco, ese estrago, esa falta de correspondencia entre el mundo y el deseo, lo que va a afrontar y hacer palpable el personaje femenino. O sea, *Tout va bien* es una película en la que la misma noción de política se encarna en una mujer y se pone al desnudo para que podamos ver que no se trata de otra cosa que de un proceso, un movimiento de la conciencia, un desdoblamiento o apertura del yo. Vale decir, un *inferi* o un hacerse otro una vez que se ha

---

<sup>133</sup> Alain BADIOU, *Imágenes y palabras. Escritos sobre cine y teatro*. (Buenos Aires: Manantial, 2012), 101.

<sup>134</sup> Marc CERISUELO, «Jean-Luc, Community, and Communication», en *A Companion to Jean-Luc Godard* (Londres: Blackwell, 2014), 314.

<sup>135</sup> BADIOU, *Imágenes y palabras. Escritos sobre cine y teatro*, 110.

<sup>136</sup> COLLET, *Godard*, 15.

aceptado lo real. Sigue Badiou: «[en este filme] la política comienza por una declaración y continúa con las consecuencias de esa declaración»<sup>137</sup>.

¿Y qué se ha declarado a sí mismo Godard? Que todo ha cambiado en esos años, todo se ha movido, empezando por su propio trabajo como cineasta. Aunque nos disgusta el biografismo plano del que participan muchos estudios filmicos — pues, por ejemplo en nada nos interesa el dolor de Godard por la pérdida de Anna Karina para entender un plano como a veces ocurre en algunos monográficos—, hemos de decir que en lo personal estos son también años trascendentales para nuestro autor. Esta película se realizó en difíciles circunstancias personales que tienen cierta incidencia en el resultado final y determinan algunas actitudes de la siguiente etapa de este autor. En 1971 Godard sufre un grave accidente de tráfico que le mantendrá entrando y saliendo del hospital durante varios años y lo dejará al completo cuidado de amigos cercanos y de la que pronto se convertirá en su esposa, la realizadora Anne-Marie Miéville. Las secuelas del atropello no solo postergarán el proyecto de la película sino que además le impedirán rodar en exteriores con la soltura con la que lo había estado haciendo hasta entonces —*Tout va bien*, está, de hecho, filmada casi por completo en escenarios por los que se paseaba el suizo en silla de ruedas—. Pero, lo que parece aún más sugerente es que esta estancia en cama imprime en Godard una fijación tan repentina como a partir de ahora imperecedera por el cuidado de los cuerpos, por los gestos repetitivos del día a día y por la imposibilidad de la vida autónoma (el yo siempre está necesitado del otro, el uno no puede estar sin el dos, etcétera) que será tema de reflexión en sus cintas de los años setenta.

Tras su paso por el hospital parece que Godard también tuvo tiempo de pensar que, en 1972, hacer una película política y situarse en la historia —en la propia del cine y en la que se nos narra a diario en los periódicos— es dejar de hacer cintas que son experimentos sobre la visibilidad del capital y sin embargo quedan invisibles al común de los mortales porque nadie las ve, escasamente llegan a las salas normales. Supone entonces, volver a la gran pantalla, a los actores, al guión y hasta al estudio, pero no por ello dejar de defenestrar al genio único y creador, solo que hacerlo de otro modo, acercándose cada vez más a lo subjetivo, algo que pretende superar aquella idea para él ya a todas luces ineficaz de hacer film en asamblea:

En la actualidad, tomar la ofensiva consiste en hacer *Love Story*, pero de modo distinto. Consiste en decir: vais a ver una película de amor con vuestras *vedettes* preferidas. Se quieren y se pelean como en todas las películas. Pero lo que les separa o les reúne, nosotros lo nombramos: es la lucha de clases. El motivo de que Jane Fonda, periodista, o Yves Montand, cineasta, pasen de «te quiero» a «ya no te quiero», luego de nuevo a un segundo «te quiero», esta vez distinto del primero, estriba en que entre ambos

---

<sup>137</sup> BADIOU, *Imágenes y palabras. Escritos sobre cine y teatro*, 111.

«te quiero» hay cuarenta minutos durante los que han sido secuestrados en una fábrica.<sup>138</sup>

*Tout va bien* es una historia sobre el amor, el trabajo y la ciudad, es decir, sus grandes temas de siempre pasados ahora por el extraño filtro de este cine militante que está «de vuelta» con el gran público. Los últimos coletazos de Mayo han cambiado a Godard, le han hecho darse cuenta de que sus películas han de confrontarse directamente con sus protagonistas verdaderos: la gente corriente de Francia, los trabajadores (con ellas incluidas), o, si lo queremos decir así, el pueblo.

Pero la palabra relevante en esta última sentencia sería «verdadero» en lugar de «pueblo», «trabajador» o cualquier otra. Así que además de aceptar el cambio y respetar lo contradictorio, Godard se propone buscar la verdad porque para Godard la política no es más que un cara a cara con una verdad (pero ¡ajo!, con una verdad histórica, esto es, cambiante y abierta, que va emergiendo, procesual diríamos, jamás absoluta o impuesta). «Es bueno defender la verdad aunque ésta sea inverosímil» es el lema que los trabajadores han escrito en la puerta del despacho del director de la fábrica secuestrado y es también el principio que guía al cineasta. Obviamente sería fácil suponer que esta fijación por lo verdadero es una señal más del embelesamiento que el suizo habría sentido por el tropel de iluminados, poseedores y evangelistas de la verdad del Pueblo y la Revolución que debió desatar el 68 (y entre los que él en buena medida quiso contarse, todo sea dicho). No, demasiado fácil. Después de todo, la verdad en Godard era una vieja obsesión que se remonta a su amor por Rosellini —quizá el único neorrealista que entendió que la verdad está más en el interior que en el exterior de las cosas— y su aprecio por la honestidad y la sencillez de un Bresson. El amor a la verdad es una obsesión que debe ser actualizada constantemente, una obstinación ella misma en movimiento. En sus primeros años Godard había postulado que «el cine es la verdad 24 veces por segundo» y esta máxima que podía verse cumplida en su gusto por el realismo de las tomas donde buscaba el alma de las personas y los objetos y en su búsqueda de la imagen literal, no se borra jamás, sino que se hace cada vez más combativa ligándose fuertemente a la noción de política. De tal suerte que la política (la política del cine) es para Godard una flecha, un *movimiento* de confrontación con una verdad que nos altera, que rompe con lo anterior e inaugura un tiempo nuevo. A partir del 68 la verdad es un motor de conflicto entre las personas y su entorno, las imágenes entre ellas y los espectadores para con la obra, etcétera.

De esta exigencia de verdad nace la necesidad que tiene Godard de seguir haciendo películas simples y transparentes que se perpetúa en *Tout va bien*, así como de filmar *travellings*

---

<sup>138</sup> Tomado de Yvonne BABY, «Para escuchar mejor a los demás, entrevista a Jean-Luc Godard», en *Con y contra el cine. En torno a Mayo del 68* (Barcelona: Fundació Antoni Tàpies, 2008), 164.

que nos dejen tiempo para observar las cosas tal cual son. Igualmente, por la misma razón echar mano de un humor corrosivo que nos hace verlo todo en su esqueleto. De esta búsqueda de lo certero se deducen también como lógicas las insistentes miradas a cámara con monólogo incluido que vamos a encontrar en esta cinta en la que los protagonistas nos exponen sus distintos estados de ánimo y reflexiones, en un gesto que va más allá del eterno problema de la aceptación del *médium* que a Godard, poeta de la impureza, con frecuencia le daba un poco igual. Por último, esta necesidad de mirarnos cara a cara con la verdad (la nuestra, la común, etcétera), supone un trabajo continuo con el binomio y con los pares, con aquello que se despedaza en dos cuando una parte se ha situado frente a la otra, inclusive cuando es el yo el que se rompe en dos mitades. Un ejemplo claro lo da Godard al desdoblarse él mismo en su pareja protagonista, dos personas que trabajan en el mundo de la información y los medios. Él es un director de cine que ya no tiene el aura de ser legendario y respetable que suelta sentencias de Hölderling como pudiera tenerla un Fritz Lang en *Le Mépris*, sino más bien una figura tibia y tristonza, vendida a la publicidad [12]. Ella, mucho más resolutiva y coherente, acepta sus imposturas, lo que llama «las trampas» en las que cayó como informadora, sus angustias y contradicciones como mujer, y se enfrenta a los hechos que le acontecen [13]. Aun en el fondo de las escenas e incluso por momentos agazapada, ella reflexiona durante todo el tiempo de la película, desde el principio hasta el fin está escuchando y pensando y después actuará siguiendo lo que considera, algo así como *su verdad*.

Claro que esta suerte de suma honestidad es en realidad una exigencia de contienda perpetua, pues estos momentos de confrontación nos obligan, entiende Godard, a buscar una relación verdadera con las imágenes, unas relaciones de pareja verdaderas, una relación con nuestro propio trabajo que sea verdadera, una lectura certera de los acontecimientos, etcétera. Nada de esto es nunca un trago fácil. Por tanto, innegablemente, esta pulsión de verdad es sobre todo una aceptación de lo más penoso del tiempo: las cosas pasan y cambian. *Tout va bien* rebose de estos instantes de honestidad, como está repleta de separaciones y distancias.

### La brecha social

Decíamos que la primera era temporal: esos cuatro años que separan a los creadores y a los espectadores del acontecimiento de Mayo. La segunda distancia, o más bien digamos «distanciamiento», la asumimos desde los créditos: quien vaya a ver la obra no se encuentra ante una historia en la que pueda zambullirse sino ante una «película» que ha tenido un coste. Godard muestra los cheques con los que pagó a los cámaras y los artistas [14]. Pretende con ello crear una imagen antifetichista, una imagen que está ligada al trabajo suyo como



[12] [13]



[14]

cineasta pues ¿hay algo más espurio y violento para la mercancía que obligarla a que muestre sus huellas? Esta «película» que el espectador ha pagado para ver y que al creador le ha costado un «trabajo», tiene también un «guión» («Se necesita una historia ¿no? Sí, normalmente una historia de amor»); y alguien que nos va a narrar ese guión. Las voces en *off* de un chico y una chica comentan que este cuento se sitúa en Francia, «en ese país habrá campo y ciudad y en sus ciudades habrá casas, y en una de estas casas está él y ella [15]. Estarán ellos», la pareja protagonista que tendrá problemas para amarse. Pero claro, ellos no están solos, también están «los obreros» [16], «los campesinos», «los burgueses, grandes y pequeños» [17] [18]. El movimiento de fuera adentro se acompaña con un encuadramiento de la cámara que sitúa de frente a cada uno de los colectivos citados y decididamente a los dos protagonistas. La *fauxtographie* de *Week-end*, que situaba a todas las clases sociales en feliz armonía sobre el fondo consensual de un montón de publicidad de objetos de consumo —aunque sabíamos que segundos antes se estaban liquidando unos a otros—, está ahora rota en varias piezas. A partir de ahora todos van a tener que preguntarse por separado si les van las cosas bien o no. Godard y Gorin toman al pie de la letra una frase absolutamente coloquial —«*tout va bien?*— y la contextualizan, quieren ver todos sus despliegues, la meten en la Historia. O sea, tratan de ver cómo algo puede ir bien o mal, cuándo esta frase es verdad, en qué momento histórico concreto y para qué colectivos<sup>139</sup>.

Así que *ellos* forman parte de un todo mayor, el de una ciudad inmensa y sus habitantes de distintos estratos sociales. Esta partición del conjunto a lo menor ya la habíamos sentido pocos minutos antes, cuando Jacques y Suzanne (Montand y Fonda) se dicen palabras de amor en un descampado, describiendo sus cuerpos como un conglomerado de partes que aprecian el uno del otro (¿es eso amarse *totalmente?*, nos preguntamos). La presentación de la cinta sigue y la voz en *off* nos dice ahora que «la calma solo será aparente. Todo se moverá mucho. A cada clase su pequeño movimiento. Y él y ella se mueven deprisa o lentamente». Vemos entonces imágenes de policías golpeando a manifestantes que asocian el movimiento con la lucha, con algo violento e incluso corporal y que nos dicen que el sustento de ese orden de clases que hemos visto es el mismo orden policial [19]. Efectivamente, en esta película todo va a moverse, comenzando por la cámara y continuando por el devenir de la propia pareja, que tras participar en la huelga se



[15] [16] [17] [18]



[19]

<sup>139</sup> Tomar un dicho frecuente o una expresión de la vida cotidiana y contrastarlo literalmente con la realidad a la que se refiere, esto es, ponerlo a prueba o desfamiliarizarlo, se convertirá en una obsesión para Godard y Miéville cuando trabajen en sus episodios y piezas para la televisión. Al fin y al cabo, la televisión no es solo el medio más familiar y cotidiano que existe, sino que su lenguaje, entiende la pareja de cineastas, está saturado de frases hechas y clichés cuya carga ideológica merece ser desentrañada y deshecha. Para ello se servirán, entre otras estrategias (como la literalidad o la subversión de la metáfora), de la mirada directa y desprejuiciada de los niños.

ve forzada a poner cada acontecimiento de sus vidas bajo la luz de la reflexión política y en relación a ese conjunto mayor que es la ciudad, la Historia y la vida de los otros. Y veremos cómo son sobre todo las mujeres las que mayores consecuencias extraen de tales movimientos.

A partir de esta pequeña presentación la historia se desarrolla linealmente, apoyándose en varios *travellings* laterales que escenifican estos pasajes de movimiento político y los episodios que lo siguen en los que apreciamos sus efectos. Llegados para realizar un reportaje a la factoría de cárnicas Salumi que está ocupada, la pareja es arrestada y encerrada en el buró del director, que lleva secuestrado allí unas horas. En una escena que sigue discipularmente la estructura del teatro brechtiano, Godard y Gorin tiran abajo el cuarto muro para ver qué se cuece dentro, cortan transversalmente el edificio para reducirlo a un plano vertical que recuerda a una viñeta de cómic o a una casa de muñecas, en todo caso a un escenario en el que luchan entre sí los distintos actores: los sindicatos, el patrón, los operarios y los intelectuales que se han topado con todo este lío [20]. Con la más minimalista de las actitudes, los gestos de estos grupos se ciñen a charlar, batallar, bailar, jugar, esperar o escuchar. Con estos teatritos burlescos los trabajadores demuestran que la fábrica es suya, la subvierten, la deshacen, pintan en ella, la usan para lo que no estaba prevista: para hablar y pensar. Godard ha seccionado como con un escalpelo el cubo de la fábrica. La imagen, convertida en una especie de multipantalla con distintos compartimentos, nos deja verlo todo y un lento *travelling* nos lleva lateralmente por el espacio mientras los obreros cantan amenazantes contra su tirano. Los distintos cuadros en que se dividían sus películas *Nouvelle Vague*, gracias a ese *côté Brecht* que quería imprimirle el suizo, se han fundido ahora en una única y cuadriculada pantalla que abre las posiciones de la mirada.<sup>140</sup>

Segundos después la cámara se adentra en el despacho. En boca del histriónico industrial, el director de la empresa, encontramos todos los ingredientes de aquel discurso generalizado sobre el abandono de la lucha política ante el evidente triunfo de la economía del bienestar en los últimos treinta años. Recluido en su oficina, pero sentado en su sillón de mando, con los deprimentes bloques de pisos de suburbio de fondo (donde a buen seguro habitan sus empleados), este «hombre hecho a sí mismo» aún cree ser un jefe indiscutible. Cigarrillo en mano y ocupando el centro del encuadre nos dirige un largo monólogo sobre el absurdo de los propósitos



[20]

<sup>140</sup> Cuando emprenda su etapa de vídeo y en especial en sus trabajos para televisión volverá a mantener la pantalla única y el plano-secuencia sin cortes. Sin embargo, con el empleo de escritura, el juego con las letras, el dibujo, el parpadeo, las sobreimpresiones, los reencuadres y otros recursos que le ofrece el vídeo, consigue que la pantalla, aunque única, esté espacialmente fragmentada y así también temporalmente cortada. Véase WITT, «On and Under Communication».

intemporales de la izquierda, en el que acabará por reconocer sus propias incoherencias:

¡Hasta ahora no nos habíamos contaminado por Mayo del 68! [...] Seamos serios, no me salga ahora con todo eso de la lucha de clases. Usted aún está empleando un vocabulario del siglo XIX. Pero la época de abusos denunciados por Marx y Engels ya ha pasado. [...] ¡No! Está claro que la historia de los últimos 25 años provoca una gran decepción o desilusión a los filósofos marxistas, contrarios a la sociedad de consumo. [...] Para mí el término revolución ya no tiene sentido. [...] Los obreros y asalariados en general han representado un papel importante sin manifestarse como clase y sin pretender ninguna misión exclusiva. [...] Es una forma de colaboración entre las clases. Colaboración en la construcción de una sociedad industrial y urbana en la búsqueda de un progreso material y permanente. [...] Aunque yo no niego que nuestra sociedad pague un precio por ello. La intensidad del trabajo y la agresividad que acompaña la búsqueda de la eficacia podrían deshumanizar al conjunto y acabar con los protagonistas más débiles. La aspiración a las posesiones puede ser frustrante, la acumulación de bienes conduce al hastío... [21]

Es cierto, el personaje del director es absolutamente ridículo, esperpéntico y desagradable. No obstante, en su discurso hay algo de verdad y Godard nos incita a pensarla en lo que tiene de más inmediato y evidente: las cosas en los sesenta no pueden ser iguales que en siglo XIX. Pero lo que es más interesante aún es que sea él mismo, este industrial exitoso, quien tenga que confrontar en sus carnes allí secuestradas la verdad de lo que dice, en especial, esa frustración y deshumanización de la que él es responsable. Este jefe, rey por un día destronado, pronto se verá obligado a soportar los tiempos implacables que sus subalternos aguantan a diario, cuando entre ruegos pide ir al baño pero sus raptores en un alarde de democrática literalidad, se lo niegan aplicándole las mismas normas a las que ellos están sujetos. Con el discurso del industrial Godard y Gorin nos regalan la descripción más elaborada del sostén ideológico de la sociedad: la marcha de todos al edén del capitalismo. Pero lo hacen con su particular uso de la ironía brechtiana de efecto desmitificador. Allí donde, como dice este individuo, el consenso social ha unido a todas las clases y géneros en aquella fábrica para mayor gloria de la burguesía, las imágenes deben mostrarlos radicalmente separados. Ello se puede hacer o bien siguiendo la citada estructura extraída del teatro, que divide la pantalla en cuadros, o bien atendiendo a los protagonistas uno por uno para contrastar sus visiones y afectos hacia un mismo problema [22]. La cámara se dirige a ellos. Corroborará, en efecto, que su relato es muy dispar de la percepción de los demás. Observamos entonces que allí donde el contenido teórico de las palabras del director se pretende serio, Godard y Gorin lo presentan como una perorata grotesca y prefieren escuchar los asuntos de los trabajadores por un lado y de sus homólogas femeninas por otro, a todas luces mucho menos cómicos y más desgarradores. Lo que tienen que decir los operarios nace, en todo caso, siempre de



[21]



[22]

una experiencia real de un trabajo que les repugna en una pestilente fábrica de cárnicas y no como una patulea de lugares comunes. Esto último es más propio del patrón y de los sindicatos, con frecuencia sospechosamente de acuerdo en sus sermones.



Siempre sobre el sombrío telón de ese París exurbano e invivible, la fábrica sigue tomada, la broma del secuestro parece cada vez más seria y las horas pasan sin que nada se resuelva. Ya es de noche y Suzanne quiere enterarse de lo que está pasando más allá del espacio protegido del despacho y hablar con las trabajadoras que la tienen recluida [23]. Ellas le cuentan el horror que es ir cada día a esa cadena maloliente de manufactura de carne, tener que aguantar el acoso sexual de los jefes y de los compañeros. Y luego, cuando vuelven a casa todo es parecido, más trabajo y por la noche «el miedo a otro embarazo». Tras la crónica de su malestar, las chicas miran directamente a cámara y le lanzan mensajes de protesta a su director («Escucha el silencio de tus fábricas»). Nosotros escuchamos también las dificultades de ellas para hacer la huelga debido a la indisposición de sus maridos a cuidar de los niños en su lugar. Suzanne lo anota todo, quiere hacer un reportaje que desde este punto de vista dé cumplida cuenta del descontento de estas chicas, pero sabe que le será difícil publicarlo en la agencia americana de noticias pues no es más que el desalentador testimonio de varias mujeres de suburbio hartas de sus vidas.

### La brecha interna

Terminada la huelga, Suzanne y Jacques vuelven a sus vidas, hacen su particular *retour à la normal* y la cinta se instala ahora en su casa. Ambos están cansados de su empleo, se sienten hastiados y saben que tratar de disimular que «Mayo no ha existido» es una fingida pero cómoda forma de sobrellevar el tedio. Desde el episodio en la fábrica de Salumi ella no logra completar un artículo para la emisora, no consigue amoldar lo que quiere contar sobre esta aventura y estas chicas de las afueras al estilo oficial de la cadena americana: «Hay un problema de estilo», reflexiona, y parece que por su boca oímos la voz de Godard y su conocido juicio de que lo político reside en la forma. Suzanne y Jacques, cada uno por su lado protagonizan un pequeño monólogo mirando a cámara —que más que un «aparte» parece un «adentro» por lo que tiene de autoexamen— y poco después nos encontramos en su apartamento. Todo nos hace pensar que este cambio de espacio traslada un movimiento en el mapa del sistema social, desde el lugar de la producción al de la circulación, desde la fábrica al hogar y ninguno pueden pensarse separados. Discuten:

Él— Rechazan tus artículos y tú no puedes escribir. Estás bloqueada. Es como la circulación.

Ella— ¿La circulación?

[23]

Él— Sí. Estás bloqueada.

Ella— ¿Bloqueada? [y pega una patada al asiento con enfado]

Él — Mierda. No lo he dicho con mala intención. Voy a acabar por preguntarme qué hacemos juntos.

Ella—No acabes, empieza. Empieza a preguntártelo.

Él— Quiero decir, que vamos al cine, comemos, follamos. Eso es todo.

[...]

Ella— Has dicho algo interesante. Cuando dices que «estamos juntos», hablas de ir al cine, comer, nos acostamos y follamos o no. [...] Si quieres que hablemos de lo que hacemos juntos, de lo que va bien y lo que no va bien, tienes que decir más cosas. Más. [plus] [...] Para tener una imagen del placer y de su evolución he de tener una imagen de él trabajando y una de mi trabajando. ¿Ves? Es algo más complicado. [24]

Esta insistencia en la pertinencia de empezar a pensar se contagia a la cinta que va a repetir las imágenes por dos, para que podemos verlas mejor, triturando así mismo cualquier uso clásico del plano-contraplano para filmar un diálogo. No, en esta interlocución la cámara no los ayuda a «juntarse» en ese espacio ilusorio y reconciliador que sería el hogar y que vendría sugerido por un uso convencional plano-contraplano. Durante esta conversación y en todo el resto del metraje, la pareja rara vez aparece fundida u ocupando un mismo espacio, sino aislada y en planos separados —en realidad, la mayor parte del tiempo es ella quien nos interesa—. No obstante, estos planos separados chocan o buscan encontrarse entre sí, aunque eso sea conflictivo y difícil, un poco como más tarde ocurrirá en el episodio 5a de *Six fois deux* en el que la pantalla cortada en dos nos deja a un lado a él y al otro a ella, tratando de hablarse y entenderse [25]. En esta escena doméstica de *Tout va bien*, igualmente, Suzanne pasa por momentos a hablar directamente a la cámara en una reflexión sobre ese *plus* que es necesario para entender tanto la insatisfacción como cineasta vendido de él, como el bloqueo de ella —un bloqueo que en la cinta futura *Numéro deux*, se metaforizará en la figura de los excrementos y la incapacidad de expulsarlos de la protagonista—<sup>141</sup>. Suzanne se niega a pensar las cosas como partes aisladas, necesita el engarce —o sea, el trabajo— que las une, un engarce, nos hace entender Godard, que

<sup>141</sup> Resulta también interesante apreciar que alguien tan godardiano como Badiou piensa en «la verdad» como proceso —o sea, eso que Suzanne ha pensado y le ha arrojado a la cara a su pareja— como una forma de superar un bloqueo o una obstrucción: «El mundo contemporáneo es así doblemente hostil a los procesos de verdad. El síntoma de esta hostilidad se hace por recubrimientos nominales: allí donde debería estar el nombre de un procedimiento de verdad, viene otro nombre que lo desplaza. El nombre cultura obstruye el de arte. La palabra técnica obstruye la palabra ciencia. La palabra gestión obstruye la palabra política. La palabra sexualidad obstruye el amor. El sistema: cultura-técnica-gestión-sexualidad, que tiene el inmenso mérito de ser homogéneo con el mercado, y del cual, además, todos los términos designan una rúbrica de la representación mercante, es el recubrimiento nominal moderno del sistema arte-ciencia-política-amor, el cual identifica topológicamente los procedimientos de verdad». Alain BADIOU, *San Pablo. La fundación del universalismo* (Barcelona: Anthropos, 1999), 12-13.



[24]



[25] Las dos primeras imágenes son de *Tout va bien*. La última, de *Six fois deux*.



[26]



[27]

el cine tradicional funde en negro, desecha siempre al considerarlo un mero hueco, una elipsis prescindible. Hay que mostrar ese hueco negro y mirar las cosas a la cara.

Es precisamente a eso a lo que nos invitado Suzanne con su pequeña pelea doméstica. Ese plus, por descontado, es el trabajo que hace que ni la casa ni la pareja pueda ser comprendida de forma aislada, ni la sexualidad pueda ser pensada en sí, ni tan siquiera lo que pasó la noche de antes. «Jane Fonda —apuntala Badiou— es realmente la heroína del filme de Godard, ya que es ella, y no Montand, la que comprende que lo que los obreros hicieron, en el momento de la ocupación de la fábrica, era absolutamente nuevo *para ellos mismos*. De allí saca la conclusión, declarativa, de que lo nuevo es posible también en el amor»<sup>142</sup>. Este trance de pensamiento se corresponde con un momento de detenimiento en el que la protagonista se para, deja de trabajar e incluso se sienta a dilucidar las razones que causan su bloqueo físico y mental, su crisis subjetiva. Sus meditaciones la invitan a abandonar la relación con Jacques sumiéndolo en un examen de conciencia, un estado reflexivo sobre él mismo y sobre su posición con respecto a los acontecimientos de Mayo.

Mientras Jacques le da vueltas al asunto, la cámara nos muestra un París absolutamente abierto, en construcción, gris y mortecino, lleno de coches y autopistas que en poco ha cambiado de aquel de *Deux o trois choses* [26]. En realidad la ciudad es casi la misma mole de cemento abierta, llena de grúas, hendida, ruidosa y punteada por farolas, árboles pelados, autopistas, chimeneas y solares esperando a una de esas obras que le cambiarían el rostro a la capital parisina. Es la misma por la que se movía Juliette —si apuramos un poco más, éste era exactamente aquel París herido y alborotado que estaba emergiendo del suelo en *Masculin/Féminin*—. Lo que sí es distinto es lo que acontece en esta ciudad deshecha y en estas tristes periferias: ahora aparecen fábricas tomadas, en los descampados se recrean las virulentas refriegas entre la policía y los estudiantes que se saldán con la muerte de un militante y la quema de coches de los gendarmes (así pues, vuelve la sangre y las explosiones pero esta vez ya no parecen de bote ni son los deportivos de ningún ricachón); y en las casas se sigue hablando de las relaciones entre sexos, del amor y de la guerra pero cada vez con más tensión y distancia. Los intertítulos nos recuerdan de nuevo que estamos en Francia en 1972, en la que siguen sonando las explosiones y los tambores de guerra y que para ser conscientes de eso hay que volver a 1968 y pronunciar las palabras «Lutte de classe» [27]. Puede que París siga siendo el mismo pero la respuesta a sus desigualdades ya no es solo melancólica o lírica sino combativa. Es el punto de vista paulatinamente más analítico, son el aire enrarecido y la disposición de los personajes cada vez más contendiente los que ya no son los mismos que en los primeros años sesenta. Es la

<sup>142</sup> BADIOU, *Imágenes y palabras. Escritos sobre cine y teatro*, 111.

periferia en disputa, que ya no solo sometida, lo que filma Godard a partir del 68.

El parón en la fábrica le ha permitido a Suzanne pensar por un tiempo en la naturaleza del trabajo. La falta de tiempo era justo lo que hacía que sus reportajes no dijeran nada real. Toda la película se hace reflexiva gracias a esta actitud de Suzanne. Ha necesitado cuatro años para comprender ciertas cosas. Aunque sea *él*, el personaje que hace las veces de alter ego de Godard —en la historia de este cineasta que medita sobre su oficio y se siente interpelado por los acontecimientos históricos que ha vivido— es *ella* la que desencadena el momento crítico y reflexivo de la película, el *clivage* de pensamiento que todo lo desencaja. Las ganas que tiene Suzanne de ver el plus, sus sospechas, sus momentos de verdad, su rabia, todo eso que constituye la filosofía (del cine) de Godard, está encarnado en ella. Así también el ansia de investigación sociológica. Como podemos comprobar, sirviéndonos del mismo Godard en su pieza *Scénario du film Passion*, lo que hace Fonda al acudir a hablar con las obreras y anotar sus miserias, en su persistencia por buscar una imagen que haga visible aquello que está *entre* ella y todo lo demás, y en su exhortación por empezar a plantearse las cosas, en actuar según la fe del director en el cine como epifanía de lo real y forma eficaz de conocimiento:

Ver, ver lo invisible y ver qué habría si ese invisible fuera visible, qué podríamos ver. [...] El trabajo. Es un trabajo de ver, de ver el paso de lo invisible a lo visible, para después poder dar cuenta de ello. [...] Spielberg no investiga sobre el universo antes de rodar sobre los extraterrestres, yo, como Isabelle era una obrera, consideré necesario investigar en una fábrica. Fui a ver una fábrica, a ver los gestos de las obreras.

Así, también el espectador se ve llevado a mirar y pensar esta historia en términos personales, emulando la brecha que ella ha abierto en su vida. La necesidad de Suzanne de romper es la misma que debe sentir el espectador y que Godard se ha propuesto como principio político:

Vas a ver *Tout va bien* con la chica que vive contigo. Creo que la película funcionará si os divide de alguna manera, si después de verla volvéis a casa enfadados. En *Tout va bien* ahora dices: Estoy a favor porque cuando han jodido al patrón tenían razón, o no estoy de acuerdo porque no tenían razón para joderlo así». En resumen, te ves forzado a volver a tu terreno verdadero de hombre y mujer que viven juntos, al sitio en el que estás. Nuestro fin es dividir a la gente, no reunirla como hace la televisión. Dividirla para unirla mejor.<sup>143</sup>

Nuevamente, el cine como espacio público donde debatir — y hasta quebrar si fuere posible— las normas de la esfera privada. Otra vez la importancia de romper las fronteras espaciales, de dinamitarlas. Y nuevamente el cine como hondo respiro y toma de tiempo para empezar a ver mejor. Ella es un despliegue del nuevo credo de Godard: mirar, detenerse,

---

<sup>143</sup> GODARD, *Jean-Luc Godard. Pensar entre imágenes*, 95.

indagar, confrontar, cortar y rehacer. Pero Suzanne no es ni la primera ni la única en una serie de mujeres que se han propuesto hacer todas estas cosas, mirar, vivir el tiempo, escrutar el mundo y sus imágenes y sobre todo reflexionar formulándose una cadena de preguntas principales —¿qué soy yo? ¿De qué estoy hecha? ¿De quién es mi cuerpo? ¿Y mi tiempo? ¿Qué significa trabajar para mí? ¿Cómo puedo hablar, ver y mirarme? etcétera—.

Antes que Suzanne, todas las protagonistas de Godard habían pasado por análogas salidas de sí, siempre en los entornos más hostiles y las tesituras más adversas. Y lo que es aún más insólito y atrevido es que estos momentos de verdad y trances reflexivos (y quisiéramos también decir, estos arranques de presencia, pues ellas se encuentran por un tiempo absolutamente presentes en el mundo) se dan en las ciudades salvajes y expropiadas que habitan. Como ocurría con Juliette en *Deux ou trois choses*, que se empeñaba en crear vínculos con el exterior entre los escombros plásticos de una urbe posmoderna, cualquier tiempo, cualquier situación —en una fábrica, en una casa, ¿por qué no?—, por anodina que sea, sigue ahora propiciando un encuentro verdadero, un momento de filosofía cotidiana que es también una apertura a la Historia; provocar en las mujeres lo que posteriormente Badiou denominará «acontecimiento», que implica un desacomodo, un cambio en la mirada o los códigos de percepción. Así la película misma, o el cine, replica este deseo de las mujeres de pensar/estar/cambiar en el tiempo y el espacio del presente. Ese «presentismo» de Godard, su necesidad de habitar el puro presente no como tiempo vacío sino como tiempo para vivirlo/pensarlo que veíamos en su etapa *Nouvelle Vague*, se mantendrá en adelante pero con una variación decisiva: cada vez más la presencia se asocia a la materialidad de los cuerpos y a la reflexión sobre las relaciones subjetivas. En 1972 Godard filma la política como un procedimiento de verdad, en la forma de un movimiento de subjetivación que puede incubarse en cada sujeto y cambiarlo. La política, como el amor, es un desgarrar en uno mismo. En *Tout va bien* este desgarrar se percibe en el desagrado absoluto por la vida alienada que ofrece el capital a toda la sociedad desde los trabajadores a los intelectuales y las mujeres. Se aprecia en el grito contra la realidad circundante y en el deseo de revuelta interior.

### *Dos travellings de periferia*

Por todo ello tiene sentido que *Tout va bien* finalice con un par de tomas que nos llevan de una gasolinera a un supermercado, donde permaneceremos durante una larga secuencia en la que asistiremos a la única revuelta de masas que haya filmado el suizo (más enrabiada que cualquier pantomima que hicieran los alocados maoístas de *La Chinoise* o soñaran los comprometidos estudiantes de *Un film comme les*

*autres*). Y estalla precisamente allí, en un Carrefour, el lugar de la circulación, de las mercancías, el verdadero espacio social que reconoce el capitalismo, a juicio de Godard, un lugar tan político como otro cualquiera, con el que cerrar esta cadena de espacios periféricos que su película ha ido examinando hasta ahora (fábrica, casa, y supermercado). En todos ellos se ha producido un pequeño cambio, porque, como se decía en *British Sounds*, «la revolución está hecha de cosas pequeñas». Y a la salida de un mustio descampado, erial suburbano que nos da la prueba del paisaje emocional de una Francia que ha cerrado un capítulo de su historia aunque no para ver la luz del sol al final del camino. Pero vayamos por partes, poco a poco, al ritmo de las imágenes.

La cámara, decíamos, se ha colado en un súper para seguir los pasos de Suzanne en su última parada antes de dejar París. Ella se esfumará rápidamente hasta fundirse con la masa de gente que va con los carritos de un lado a otro de los pasillos y la cámara seguirá su curso [28]. Instalada frente a los cajeros, ésta dibuja un *travelling* lateral prácticamente idéntico en forma, movimiento y extrema horizontalidad a los habíamos visto en el prolongado atasco de *Week-end* y, sobre todo, en la lenta cadena de montaje con la que se abría *British Sounds*. Aquí también el ruido de las cajas registradoras, el claqueteo de los carritos y los golpes sordos de los productos cayendo en las cintas de pago, es completamente ensordecedor. Nadie habla entre sí y no solo porque lo impida el estruendo sino porque cada uno avanza a lo suyo. La sensación de que éste no es un espacio donde pueda darse un sentimiento de grupo o unión entre los allí reunidos contrasta con la algaradas comunales que hemos visto minutos antes en la fábrica ocupada. Godard y Gorin filman el establecimiento comercial como un espacio aún más anónimo y represivo, más solitario, ruidoso, desagradable y enajenante que cualquier línea de producción. O mejor, dicho, muestran que el súper también es una línea de producción en la que, no obstante, nadie reconoce que está trabajando y raro es el que se sepa allí más solo que en ninguna otra parte, aunque puede que así fuese. Y sin embargo, es allí, en una tienda donde empieza otra tormenta. Suzanne sigue andurreando por este Carrefour y rumiando los motivos que la han llevado a dejar la agencia. Está allí, en mitad de un súper, escribiendo todo tipo de notas, mirando el espanto que es ese lugar y su voz nos advierte: «Otro artículo que van a rechazar. Pero esta vez se lo tiraré a la cara con mi dimisión. Un paso más en la lucha. Esos idiotas son increíbles. Si hablara de centros comerciales, de la transformación en el paisaje urbano, estarían encantados. Pero si hablo de los que venden y de los que compran, hoy, aquí...». En esta frase se condensa, quizá, la clave de toda esta segunda etapa de Godard: aquí y ahora, es decir, en el presente y en sus espacios, lo político está cada vez más del lado de lo personal, del lado del consumo y de la libido. O sea, de cada uno de nosotros, de los cómplices:

Así que los productores, y los verdaderos cómplices de los distribuidores, son de todas maneras los espectadores en su



[28]

conjunto, es decir, el conjunto de la sociedad en la que se vive, que hace que en un momento se delegue...En efecto, la gente sabe vivir su vida y vive historias, todas ellas más o menos extraordinarias; los que se matan en una fábrica viven fatigas absolutamente increíbles, pero delegan.... *No han imaginado...* Hay personas más astutas que ellos que han hecho circular la imaginación de la gente, algunos bastante honrados... —era su manera de trabajar también—... pero también es eso: la gente delega en el cine o en la televisión la imaginación o la falta de imaginación de su vida.<sup>144</sup>

Hemos dejado que nos construyan las casas, que nos metan en ellas y nos pongan a trabajar, pero lo peor, sugiere Godard, es que hemos dejado que nos fabriquen la imaginación y las fantasías. En los sesenta habíamos dejado que el poder nos censurase o nos escribiese las palabras y necesitábamos la poesía. Seguimos en las mismas, también ahora habrá que seguir recordando e imaginando. Y como todo en esta película, esta idea va a volver a aparecer enseguida, repetida. La cámara continúa su progreso lateral, cada vez más rápido. Nadie habla, todos hacen sus compras y el denso ruido de las máquinas, fundido con el espectáculo de colores salido de todos los productos que pasan por la cámara otorgan a la imagen cierta sensación de exceso. De repente una voz se alza en el fondo venida de una de las estanterías. Es la de un representante del Partido Comunista Francés que vende al por mayor las bondades de su programa electoral como si de un saco de naranjas de temporada se tratase y al módico precio de 4,75 francos. «¡Cambie de rumbo! ¡Señoras y señores! Francia un pueblo combativo cuyas luchas por la libertad ayudaron al progreso de la humanidad» [...] «Programa para un gobierno democrático de unión popular: vivir mejor. La política del gobierno democrático debe permitir a todos los trabajadores, manuales e intelectuales, asalariados o no, vivir mejor» [29]. La cámara sigue andando sin pausa y pocos prestan atención a este cantamañanas, quien al fin y al cabo no les promete nada muy distinto a lo que allí hacen en ese supermercado, es decir, seguir y seguir hacia delante, no detenerse, progresar, comprar más, vivir mejor.

Por su parte, Suzanne no cesa de tomar notas, mirar y meditar sobre el lugar en el que se encuentra regalándonos algunas reflexiones: «Un supermercado, un volumen de ventas de 700 millones al día. Una gran superficie, sí. Un gran teatro social, también. Todos gritan en este teatro, todos menos el público. El público paga y hace como que se calla. Nadie le habla al público aún. Fuera de la fábrica está la fábrica. Nadie habla a nadie. Todos esperan a que vengan nuevos actores». En ese preciso instante, con la fuerza de un puñetazo, una columna de jóvenes se nos viene encima, corre hacia la cámara por uno de los pasillos, con fuerza y en perpendicular, rompiendo así la composición horizontal del plano. Dispersados en grupos empiezan a organizar un motín. Es entonces cuando la cámara



[29]

<sup>144</sup> GODARD, *Jean-Luc Godard. Introducción a una verdadera historia del cine*, 101.

parece hacer caso al grito del delegado del PC y cambia de rumbo de modo que el barrido o travelling se produce ahora de derecha a izquierda. Los alborotadores se dirigen primero hacia este delegado vendedor de humos, para exigirle que explique punto por punto qué significan realmente las primeras páginas de su programa que versan sobre el «progreso nacional» y el «desarrollo de las relaciones humanas». «¡Explique su política!», le exhortan [30]. Un poco de literalidad, parecen pensar estos subversivos, una lectura detenida y *al pie de la letra* demostrará que ese programa no es más que papel mojado. Ante el enfado del comisionado, que los tilda de agitadores y rehúsa dar cuentas por la vacuidad de ese texto (que parece tener el mismo fuste que la etiqueta de un milagroso crecepelelo), los jóvenes dan rienda suelta a sus ansias de insurrección. Al grito de «¡es gratis!» la revuelta está servida [31]. Todos los allí presentes se apresuran a colmar sus carros con cuantos artículos puedan rapiñar movidos por la fiebre liberadora y la alegría consumista que los ha sobrecogido. Pronto el pasillo de supermercado se ha convertido en bulevar sublevado. Las proclamas que se recitaban en la Sorbona se repiten en este Carrefour y las cajas vuelan por los aires como antaño lo hicieran los adoquines. Claro que, la policía, la cual minutos antes de la película había estado protegiendo los intereses de la patronal en las fábricas sublevadas, se traslada ahora a este otro levantamiento que le devuelve la réplica en el espacio de la circulación. Las salvas de disparos y la lluvia de matracas no se hacen esperar. Es entonces cuando el júbilo se torna en gresca y el festín en batalla campal.

Pareciera como si toda la violencia que han ido acumulando las cintas de Godard —desde la hostilidad del mundo que explota en cada esquina y en la cabeza de *Pierrot le fou* hasta el carnaval de muerte que es *Week-end* o las reflexiones sobre la violencia armada en *La Chinoise*—, toda esa tensión social acabare por estallar en esta performance colectiva. Parejamente, el ímpetu vitalista del primer Godard se ha convertido ahora en grito y llamada a la acción y la reflexión. En *Band à part* los adolescentes galopaban por los pasillos del Louvre, asaltando el apollillado museo para sacudirle el polvo acumulado durante siglos y hacer entrar en él un poco de aire fresco, un soplo de vida. Aquí también todo se mueve pero la carrera es la de unos jóvenes melencólicos y airados que se proponen entrar en tromba a un supermercado para derrocar el orden social. La fuerza es la misma y hasta el problema de fondo —¿dónde está la verdadera vida? ¿Si no está aquí cómo producirla?— pero el tono, los procedimientos y hasta los personajes han variado manifiestamente.

Debemos reconocer, por otra parte, que en esta escena nunca queda claro si estamos ante la unión de la orgía política (el disturbio descontrolado) con la orgía capitalista (el deseo irrefrenable por la posesión); si se trata de una burla del cineasta ante las pasiones de estos vándalos, o si de lo contrario



[30]



[31]

Godard sitúa la acción política en un templo del consumo porque se toma muy en serio la necesidad de abrir un debate sobre la subjetividad, sobre lo que siente ese público que paga y calla, todo aquello que aparentemente queda del otro lado de la producción. En efecto en esta escena pueden superponerse dos lecturas sin que ninguna llegue a solapar a la otra, ni tan siquiera serle incompatible. Quizá tan solo son las dos caras de una misma contradicción. Por un lado se trata, indudablemente, de una revuelta abortada que ha dado comienzo de forma poco honorable: una camarilla de amotinados tras entrar en trifulca con un representante del PCF mientras la gente corriente sigue impasible haciendo sus compras, siembra el desorden y proclama la revolución en tanto que saqueo del supermercado a la que, *entonces sí*, se suman todos. Puede que con esta caricatura, el suizo estuviere certificando el aislamiento y el fervor algo nihilista e infantil del que pecaron muchos grupúsculos militantes en Mayo, así como ilustra el escaso o nulo interés real de las clases populares porque el mundo cambiase de base si ello implicaba el cierre de su Carrefour más cercano. Sin embargo, también podemos sumar esta otra mirada, menos derrotista y acaso más acorde, reiteramos, con la preocupación acerca de la mutación de la subjetividad que constituye todo el cine de Godard convertida en obsesión desde el 68: el cine político tiene que entrar en todos los espacios y tomarlos, en especial en los espacios en los que, como el súper o la casa, se juegan las fantasías y se sigue trabajando aunque a buen seguro de un modo algo distinto.

«La noción de trabajo —confirmaba Godard— ya no es tan interesante. [...] La explotación del placer es tan intensa como la del trabajo»<sup>145</sup>. A lo que añadiría Collet en su monográfico sobre el autor: «desde que la imaginación había tomado el poder, uno no podía burlarse ya de lo imaginario»<sup>146</sup>. La pista para comprender esta inclinación nos la da una vez más la lúcida Suzanne, quien en mitad del tumulto no ha abandonado esos pensamientos y esas verdades tan directas que hasta ahora nos han servido de guía: «Cambiarlo todo. Cambiarlo todo. Pero ¿por dónde empezar? Por el final». Es decir, parece que a partir de hoy —y «hoy» es una palabra que emerge insistentemente a modo de aviso en esta película— la clave es ir hacia lo que está en el último término de la cadena, lo que aparentemente es secundario (lo repetimos, lo personal, lo subjetivo, lo inconsciente, el imaginario y lo libidinal.). ¿Cómo no pensar todo esto, cómo no hacer historia de ello, cómo no apropiármolo o producirlo de nuevo? ¿Por qué no empezar por ahí?

Lo político está igualmente —o quizá incluso cada vez más— en estos «adentros» (de nosotros mismos y de la ciudad) que a pesar de su aparente «interioridad» nunca están ni fuera ni dentro, son ellos mismos el corazón de la bestia. ¿Cómo no iban a

---

<sup>145</sup> GODARD, *Godard par Godard. Des années Mao aux années 80*, 143.

<sup>146</sup> COLLET, *Godard*, 7.

ser políticos si hasta allí entra la policía, como se suele decir, «hasta la cocina», y no nos referimos solo al supermercado o a la televisión sino sobre todo a los rincones de nuestros mundos interiores? Godard, etnógrafo de la vida moderna, se ha propuesto indagar sobre ellos y su relación con el resto de espacios pues comprende que para ver bien hay que ver el conjunto.

Y es en un descampado de suburbio donde termina esta película. Suzanne y Jacques se citan en un café de esquina para darse el último adiós. La secuencia de pasos y miradas del uno hacia el otro se repite dos veces —desde el punto de vista de ella y luego de él— hasta que toman asiento y vemos sus perfiles recortados sobre el cristal del bar que deja traslucir en el fondo un cruce atestado de coches y paseantes. Estamos casi en el mismo punto que al comienzo. Él y ella en una situación concreta. Una voz externa, la de los chicos que nos leían los créditos al principio del filme vuelve para recordarnos que estamos en una sala de cine y que...

Bueno...Todas las películas tienen un final... Sí, hay películas de las que el espectador sale diciendo que él y ella salen de una crisis, sin duda, para entrar en otra y que eso es la vida. Pero en esta película están él y ella, callados, mirándose. *Solo diremos que él y ella han comenzado a pensarse históricamente.* [32]

Rápidamente, se produce un corte que nos sitúa frente a una alambrada que pertenece a una zona industrial de las afueras en el más triste y brumoso día con el que uno pueda tropezarse en la capital parisina. La cámara ha vuelto a las andadas y se desliza en otro *travelling* lateral pero esta vez no ya como una máquina más en la cadena de producción o las filas de pago del súper, sino jugando a seguir las vías de un ferrocarril de polígono industrial [33]. Una luz plana, apagada, radicalmente gris, nos deja ver una carretera por la que circula una camioneta, con sus naves y farolas a los lados, las aceras convertidas en lodazal, la hilera de coches aparcados junto a ellas y los bloques de pisos a lo lejos fundidos con la neblina. En un golpe de extrema ironía escuchamos una alegre canción pop —y lo haremos dos veces— que nos invita a colorear toda esa grisura con una feliz mentira: «Hace sol en Francia. Y todo lo demás no tiene importancia [...] Ven deprisa, que aprovecharemos la vida. Hace sol en Francia...». El contraste entre sonido e imagen es absoluto: no hace ningún sol en ese páramo deprimente. La postal musical dura bien poco, la canción cesa y seguimos en ese descampado que a cada paso se hace más lúgubre, lleno de matorrales mortecinos, muros de ladrillo, desperdicios, cables y palés arrumbados y postes de la luz dibujados sobre las nubes. Por supuesto, este panorama poco alentador, este paisaje plomizo y desencantado bien pudiera llamarse alegóricamente algo así como «Francia en 1972» y Godard, amante de lo directo, no duda en darle ese nombre: la voz de los jóvenes comentaristas vuelve para decirlos —de nuevo, dos veces— que «cada cual debería ser su propio



[32]



[33]

historiador. Yo, Francia, 1972. Historia. Yo. Yo, tú. Cada cual debería ser su propio historiador. Vivirá más atento y más exigente. Yo. Tú, Él. Ella. Nosotros. Vosotros» [34]. Al tiempo que pronuncia esta llamada inapelable a situarnos y pensarnos en la Historia con mayúsculas, escuchamos algunos trozos de discusiones y testimonios de la propia película, o sea de la pequeña historia que acabamos de presenciar. El último cartón reconoce «esto ha sido un cuento para los que no tienen ninguno», o sea para aquellos que viven en esa sombra cotidiana [35].

Hemos llegado al final y parece que nada ha acabado. Estamos otra vez en un punto cero. Toda crisis, todo cambio es un comienzo. En *Tout va bien*, como propone Badiou, «la cuestión verdadera es: ese comienzo (histórico), probablemente acabado, ¿qué le permite a cada uno comenzar (psicológicamente) por su propia cuenta?»<sup>147</sup>. Y poco importa si al final todo queda irresuelto, abierto o ambiguo, qué más da, es verdadero. Para Godard esto es lo que queda, esto es la vida, mirar cara a cara, contarnos nuestras historias, pensarse en común, pensar el yo y el nosotros histórica y políticamente. Pensar el tiempo y pensarse *con* el tiempo.

#### *De te fabula narratur: Numéro deux*

Imaginemos por un momento que esa cámara que transita por estas vías de las afueras no se detiene. Sigue su curso imparable, como un tren que sale de París y llega hasta Grenoble, en la frontera con Suiza. Una vez allí, la cámara frenaría su movimiento y se adentraría en un apartamento proletario de un suburbio de esta ciudad de provincias y allí instalada continuaría rodando. Quieta, esta cámara nos mostraría ahora la dura vida de una pareja joven (Pierre y Sandrine, pongamos) con sus dos hijos y los abuelos. Veríamos sus quehaceres cotidianos, sus miserias diarias, escucharíamos sus quejas acerca de trabajos enajenantes y comprenderíamos algo sobre sus angustiosas relaciones de familia. Si hiciésemos ese paso en nuestra mente, es decir, aquel que nos llevaría desde los *travellings* laterales en las fábricas y supermercados de *Tout va bien* a los planos fijos de un hogar en *Numéro deux* (la película que quisiéramos ahora analizar y que data de 1975), tendríamos condensada buena parte del ideario de Godard sobre la crítica de la vida cotidiana de la gente común, aquellos que no tienen ni cuento ni Historia, «los que no cuentan» y a los que el realizador seguirá consagrando su cine cuando en 1973 él emprenda un viaje análogo al que estamos figurando para su cámara y decida alejarse de París. Dejó la capital opresiva — «Hace tiempo que los parisinos no se lavan las ideas»<sup>148</sup> —

<sup>147</sup> BADIOU, *Imágenes y palabras. Escritos sobre cine y teatro*, 107.

<sup>148</sup> Lo dice él en *Grandeur et décadence d'un petit commerce de cinéma (Grandeza y decadencia de un pequeño comercio de cine)*, 1986).

decidió alojarse en un estudio de vídeo en Suiza con Miéville, para seguir allí «haciéndose cada vez más minúsculo», como dice en esta cinta hecha en vídeo y con pocos medios. Claro que este movimiento desde la fábrica a la casa, del exterior al interior y este cambio de ritmo no nos lo estamos imaginando. Ya lo hemos visto antes en sus películas, como también hemos presenciado su interés por acercarse a lo menor y mirarlo de cerca y de frente. Pareciera entonces que tanto en este traslado de Godard a la periferia, su mudanza a un suburbio de una pequeña ciudad de provincias (Grenoble), como su concentración en los asuntos domésticos fuese una auténtica traslación a su biografía de lo que ya había hecho antes en su trabajo. O en todo caso, digamos que Godard vive en perfecta sintonía con su cine. Poco sorprende en alguien que entendía que el cine era la vida y viceversa y que el buen artista político era aquel que llevara a cabo una investigación etnográfica sobre su entorno más inmediato:

En cuanto a mí, me he dado cuenta, después de quince años de cine, que la verdadera película «política» con la que me gustaría acabar sería una película sobre mí que mostrara a mi mujer y a mi hija lo que soy, en otras palabras, una película casera —las películas caseras representan la base popular del cine—.<sup>149</sup>

Esto es justamente lo que va a hacer, una película casera para tratar los temas más cercanos. De modo que Godard ha hecho las maletas, para aislarse del tumulto y el murmullo, buscando una calma de la que París le privaba, pero no por ello ha alterado su proceder ni variado sus inquietudes. Su traslado no es ni una evasión ni una deserción de esa Francia en declive ni de la luctuosa situación política de la izquierda a mediados de los setenta. Era más bien un exilio autoimpuesto precisamente para poder seguir atendiendo a sus eternas preocupaciones sociales, hacerlo con tiempo y detenimiento (vale decir, hacerlo bien). Prosiguió también en su cometido de rebajamiento de sí al operar mano a mano con Miéville y con los propios autores no profesionales o personajes reales que participan en sus filmaciones. Así que ni de su desplazamiento a las neutrales tierras de los Alpes, ni de este salto técnico al vídeo esperemos, por tanto, un cambio sustancial de enfoque. *Numéro deux* es la mejor prueba de ello y también de que, visto globalmente, el proyecto de Godard guarda una enorme coherencia interna. Quizás también pudiéramos decir que se trata de un estudio compulsivo (masturbatorio, volviendo a Daney) sobre las mismas cuestiones, actualizado y confrontado, eso sí, con cada coyuntura histórica.

*Numéro deux* es, como decíamos más arriba, un retrato de la pesada existencia diaria de una familia trabajadora que habita en una urbanización de bloques sociales funcionalistas, estampa

---

<sup>149</sup> Godard tomado de MULVEY y MACCABE, *Godard: Images, sounds, politics*, 23. Godard llegó a proponer este proyecto en una película sobre sí mismo que llevaría el título de *Moi, Je* pero que fue finalmente abandonado.

pausada de la densidad de sus actos más ordinarios y denuncia de la falta de comunicación y de expectativas que rige sus vidas. La cinta presta especial atención a la desazón que siente la madre protagonista (Sandrine) quien asimismo, soporta solitariamente el peso de toda la carga filosófica y existencial – convertida pronto en rabia política– que Godard imprimía a su trabajo. No es difícil que esta pequeña sinopsis nos evoque otras tramas de nuestro autor, principalmente *Deux ou trois choses*, o (¿por qué no?) las vidas de esas chicas de suburbio a las que entrevistaba Suzanne en *Tout va bien*. Si bien, ciertamente en esta obra se presentan un par de novedades o en cualquier caso radicalismos que hacen que *Numéro deux* marque la diferencia, aunque nunca lleguemos a abandonar el planteamiento godardiano sobre el tema del suburbio y la alienación social. Varios son esos aspectos originales.

Por un lado la introducción de una presentación y un epílogo que cuentan con la presencia de Godard haciendo algunos comentarios sobre sus intenciones y su lugar en la película y que parecen pensados para propiciar una complejísima y variada reflexión sobre la naturaleza del trabajo en un mundo donde iban quedando menos cosas que no lo fueran, aunque aún revistan viejas auras. Seguidamente el ya citado uso del vídeo que permite mostrar simultáneamente dos imágenes en la pantalla, desencadenando con ello una serie de consecuencias estéticas y políticas que en conjunto son síntomas de que *Numéro deux* es el mayor intento hasta ahora realizado por Godard para afirmar el poder político de la mirada, al tiempo que nos hablan de que esta película establece un diálogo crítico con la televisión (sería algo así como una reprobación/intervención del formato televisivo<sup>150</sup>). Además, se trata del único caso en su filmografía en el que no abandonamos nunca el espacio de la casa, para concentrarnos así en la obvia sensación de clausura y las implicaciones políticas que ello acarrea. Estas fueron objeto de parejos estudios por parte del cine feminista contemporáneo, con quien Godard seguirá recorridos paralelos –en concreto *Numéro deux* guarda fuertes paralelismos con algunas propuestas de Akerman, como trataremos de demostrar—. Y en último término existe en *Numéro deux* un tratamiento inusualmente metafórico a la par que directo del sexo, hasta tal punto franco que podríamos considerar que la cinta quiere ser un contramodelo a la pobreza estética y la miseria política de la pornografía –tan peligrosamente en alza en los años setenta– llegando a proponer otro entendimiento de las relaciones sexuales y de la corporalidad de la presencia<sup>151</sup>.

---

<sup>150</sup> Esto, recordémoslo, ya le había preocupado mucho antes y en concreto era el interés principal de *Le Gai Savoir*, pero consideramos que en *Numéro deux* se da un paso más en su ácida crítica a los media.

<sup>151</sup> Sabemos que en los años setenta el cine perdió su privilegio de rey de los espectáculos populares. Quizá lo que se dice menos es que tal derrocamiento coincidió con el asentamiento de la industria de la pornografía y la masificación total de la televisión (o sea lo que sería para Godard las dos

Iremos por partes. Desmenuzaremos poco a poco este concentrado de elementos. Digamos por ahora que se hace evidente que estas novedades —que en realidad no son tales, pues está todo *in nuce* en películas anteriores— responden a la preocupación creciente en Godard por el paisaje social, mediático y libidinal que estaba emergiendo a mediados de los setenta, una vez que el fuego de los movimientos sociales empezaba a ser ceniza. El clima que se respira en esta película — si es que algo así es posible entre estas asfixiantes cuatro paredes— es el de la incipiente reestructuración del capital que tuvo lugar en los años setenta hacia lo que Negri llama modo de producción integrado, que no es sino la articulación de la explotación sobre toda la escena de lo social, esto es, sobre la totalidad de la existencia y el tiempo de vida de la población<sup>152</sup>. «El tiempo es más importante que el salario», dijo Godard en alguna ocasión y por oscura que pueda sonar la sentencia su sentido es bien simple: corremos el riesgo de que toda nuestra existencia (nuestro tiempo) se haga productiva para otros<sup>153</sup>. Y lo que es peor aún, es que en esa coyuntura nuestro trabajo consiste en poner los ladrillos de los muros de nuestra propia cárcel. O dicho de otro modo:

La explotación horizontal de la fábrica se ha convertido hoy en la explotación vertical del uno a uno o del una a una. Hoy no se puede hablar del yo precisamente porque solo existe un yo sin yo y sin yo soy. Quiero decir que nos han convertido en medios de producción en sí mismos. El capitalismo no solo te produce el yo sino que destruye cualquier posibilidad de decir yo soy. ¿Hay alguna solución a esta alienación total?<sup>154</sup>

Veremos qué grietas tiene ese muro para Godard y cómo su heroína hace por poder existir aun estando en esa fábrica horizontal que es ella misma. Asimismo, el telón de fondo de *Numéro deux* es ese mundo donde las relaciones sociales eran

---

formas de no-ver). Como recuerda Gubern: «La despenalización o tolerancia del cine porno duro fue, por tanto, la culminación de un itinerario de progresiva permisividad en las representaciones eróticas, tras el trauma moral y el desarme censor de 1968, y nació espoleado por la crisis comercial del cine en el espacio público, mordido por la implacable competencia de la televisión, a la vez que la hegemonía televisiva, medio de carácter mucho más conservador y con una programación diseñada a la medida de las mayorías silenciosas, desplazaba la función de control ideológico al aparato casero y autorizaba mayores audacias en un medio cada vez menos influyente en la sociedad». Román GUBERN, *La imagen pornográfica y otras perversiones ópticas* (Barcelona: Anagrama, 2005), 11. Y con mayor inquina habla Perniola de esta entrada triunfal de la pornografía al ya de por sí saturado paisaje espectacular de eso que en breve se llamaría «capitalismo tardío»: «Alrededor de 1970 comienza una "democratización" de la pornografía: lo que hasta entonces se había mantenido oculto y secreto se torna de dominio público. Este proceso se vincula con el advenimiento de la sociedad de la comunicación, que se presenta así con un aspecto emancipador y liberador». Mario PERNIOLA, *Contra la comunicación* (Buenos Aires: Amorrortu editores, 2004), 40.

<sup>152</sup> Antonio NEGRI y Felix GUATTARI, *Las verdades nómadas & General Intellect, poder constituyente, comunismo (Cuestiones de antagonismo)* (Madrid: Akal, 1999), 37-46.

<sup>153</sup> En concreto en el capítulo 2b de la serie *Six fois deux*.

<sup>154</sup> RODRÍGUEZ, «La explotación del yo: una pesadilla histórica».

cada vez más violentas —con una violencia que era ya totalmente *hard-core*, como la propia pornografía—, progresivamente dominado por la industria de los medios de comunicación, que cumplían la función de auténticas herramientas de producción de subjetividades pasivas y de mecanismos de control social. Los medios de información con la televisión a la cabeza, entendía Godard, habían impuesto la tiránica temporalidad del *perpetuum mobile*, la planitud de cuanto era profundo y tenía infinitas aristas (como el cuerpo o el lenguaje), y habían fundido en un solo acto la seducción con la manipulación, hasta hacer del espectador un cómplice de su propia perversión, un títere que calla, trabaja y encima paga.

O sea, el paisaje que existe fuera y dentro de la casa de *Numéro deux* —¿acaso tienen sentido tales distinciones cuando la explotación lo integra todo?— no era otro que eso que nosotros, con el favor que otorga la distancia histórica, hemos tenido a bien en llamar neoliberalismo. Mas no desesperemos. Como las últimas obras de Godard esta es una película protagonizada por una mujer que se rearma. Recordemos a sus mujeres, que invariablemente se han movido *en* y *contra* su espeluznante alrededor, alegorizándolo, pero han sabido revelarnos los secretos para escabullirse y darle la vuelta a la situación. De la jaula doméstica de *Numéro deux*, como de *Alphaville*, también podremos escapar, aunque como siempre, para salir de esta casa, que es la nuestra, que es lo que somos, deberemos antes hacer un *trabajo* de desgarrar, un sacrificio fragoso por salir de nosotros mismos (*hors de soi*, dirá Sandrine), hasta hacernos otros.

Esta insistencia en el salirse de sí, o desdoblamiento, rige todo el proyecto poético y político de *Numéro deux*. Por eso quizá, la película va a dar comienzo dos veces. El suizo, estamos al corriente, era un viejo aficionado de este número y no por otra razón titularía a esta obra mayor *Numéro deux* como también hizo con *Six fois deux / Sur et sous la communication* y *France/tour/detour/deux/enfants* con los que esta cinta tanto comparte. En el universo de Godard, el «dos» es la dialéctica, la imagen de la confrontación y la posibilidad de que nazca una verdad entre ellas<sup>155</sup>. Como veíamos en *Le Gai savoir*, frente a la soledad del uno, el dos es la conversación, el poder hablar, poner en común y también el símbolo del amor, ese estado del «ser a

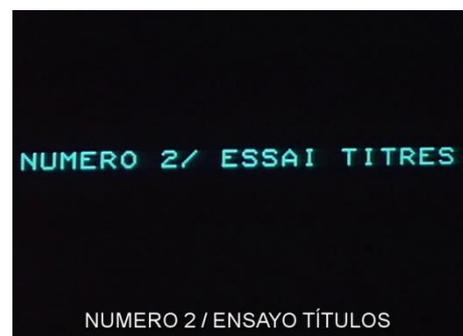
---

<sup>155</sup> No sabemos hasta qué punto Badiou ha sido el mejor espectador que Godard haya tenido nunca o si simplemente sus carreras discurren paralelas, se hablan como vasos comunicantes. De lo que sí estamos seguros es de que el filósofo matemático ha afirmado que el dos es el número del siglo: «En el siglo xx, la ley compartida del mundo no es lo Uno ni lo Múltiple, sino lo Dos. No es lo Uno, pues no hay armonía, hegemonía de lo simple, poder unificado de Dios. No es lo Múltiple, pues no se trata de alcanzar un equilibrio de potencias o una armonía de facultades. Es lo Dos, y el mundo representado en la modalidad de lo Dos excluye la posibilidad tanto de un sometimiento unánime como de un equilibrio combinatorio. [...] Dos es antidialéctico. Contiene una disyunción no dialéctica, sin síntesis. Debemos examinar cómo se presenta ese paradigma en estética, en la relación de los sexos, en la agresividad técnica». BADIOU, *El siglo*, 57-58.

dos». Inclusive el sujeto no es un ser solitario, pues como mínimo cuenta con dos en sí mismo. El dos es el espejo: «Siempre somos dos en uno y nos convertimos en uno solamente gracias a los otros y cuando nos hemos encontrado con los otros»<sup>156</sup>. El dos es la afirmación de que el tiempo pasa (está el antes y el después) y, por tanto, que podemos reflexionar con él, tener memoria. Es la garantía de que existe cine y no solo fetichismo, pues repitamos su credo: hay cine cuando hay contacto y salta una chispa entre dos cosas, cuando se marca la frontera y logramos ver ese invisible que está *entre* dos imágenes. Y es incluso, como diría Deleuze, el principio de un cambio que puede ser revolucionario: el dos es el pasaje, la línea de fluencia, el devenir de un punto a otro<sup>157</sup>. En definitiva dice Godard, el número dos es el indicio de que «hay movimiento en la película, aquel de las relaciones, de las idas y venidas»<sup>158</sup>.

Tiene sentido entonces que esta película comience dos veces. Una primera exponiendo sucintamente con imágenes lo que vamos a presenciar, una aparición explicativa de Godard para que a continuación prosiga esta historia de familia. Ya no queda ningún comentarista como los chicos de *Tout va bien* que nos adentre en ella, ni por supuesto vamos a encontrar el cómodo y clásico «érase una vez en un suburbio de Francia...». Lo que hay en su lugar son pares de imágenes que se suceden y un pequeño monólogo del director seguido de otro de Sandrine sobre las condiciones en las que se ha realizado la obra. Estamos ya en este segundo inicio que tiene lugar en la sala de máquinas, donde se ha gestado la pieza, esto es, en el estudio de producción. Con este pequeño gesto quedamos advertidos de que pensar el dos es pensar el trabajo, hacer un pequeño viaje mental y meditar sobre ese otro u otros que han fabricado para mí el objeto que tengo en mis manos o ante mis ojos. Así las cosas, también parece lógico —a decir verdad, inevitable— que durante gran parte del metraje la pantalla esté dividida en dos dejando un hueco o vacío negro en el centro. Esto es justo lo que ocurre en esta primera introducción de la película.

A la derecha tenemos el rostro de Pierre, el padre de familia, ligeramente cortado por una banda negra donde se lee «mío, tuyo, sonido, imagen» y en la margen izquierda vemos una pantalla con una cinta estática de vídeo llena de una niebla roja y negra. El rostro de Pierre deja paso a Sandrine que nos dirige la mirada a modo de presentación. La banda de sonido —que durante toda la película batallará contra la imagen (es decir, en raras ocasiones se encontrarán sincronizados)— sugiere que la ventana está entreabierta y al titilar de tazas y cucharas de la cocina se le unen los ruidos de fuera, quizá del césped que rodea a los bloques, pues nos llega el silbido de unos pájaros. Seguidamente vamos a conocer a los pequeños de la familia,



[36]

<sup>156</sup> GODARD, *Jean-Luc Godard. Pensar entre imágenes*, 419.

<sup>157</sup> DELEUZE, *Conversaciones 1972-1990*, 73-74.

<sup>158</sup> GODARD, «Faire les films possibles là où on est», 152.



[37] [38]

Nicolás y Vanesa [37]. Están apoyados en el alféizar de la ventana de su apartamento, cuyo perfil se puede reconocer en la pantalla de la izquierda que muestra el edificio completo. Nicolás nos da la primera pista, el leitmotiv de toda la película: «Había un paisaje y dentro han puesto una fábrica». Esta no es una mera descripción de lo que ve por su ventana y tampoco son las palabras de un niño, naturalmente. Empezamos a sospechar que lo que vamos a ver no será «lo natural», lo «normal» o lo «familiar» sino más bien el dorso de todo eso. Quedan por aparecer los abuelos, que lo hacen inmediatamente: la imagen de la derecha, notablemente más pálida, casi en blanco y negro, los enseña mientras secan los vasos del fregadero [38]. Los intertítulos nos dicen que a partir de aquí todo comienza: «Al principio...» (*Au départ...*).

He aquí una familia. No contamos con una «historia» pero sí al menos con un nudo o punto de partida —o mejor digamos, de vista— para empezar a observar relaciones (sexuales, familiares, laborales, de género) y por tanto problemas. «No es — como decía Bellour— un relato pero se convierte en la matriz de relatos posibles»<sup>159</sup>. No esperemos mucho más, no hay ningún enredo que seguir, a esta familia no le va a ocurrir nada extraordinario y ninguna historia fabulosa nos va a sacar de la casa. No aguardemos entonces a grandes sublevaciones que puedan convertir este hogar en un teatro popular o en la antesala de la revolución social, como sí ocurriría con el piso franco de *La Chinoise* o la fábrica y el súper tomado de *Tout va bien*—. No, en *Numéro deux* no pasa casi nada. De hecho, todos los planos de la película son estáticos. Quizá como ocurre en *British Sounds*, Godard entiende que una vez dentro de una casa la imagen debe detenerse. En este sentido anticlimático, a primera vista, allí dentro, en este piso de *Numéro deux* no parece que estemos a salvo del tiempo veloz y encadenado de la producción que Godard viene estudiando en sus proyectos anteriores. Esto es una casa, aquí no debiera existir el mismo instinto agresivo por la velocidad de *Weekend*, marca inequívoca de la agónica carrera de la burguesía por devorarlo todo, empezando por el tiempo y el espacio. Tampoco hallaremos en *Numéro deux* el desplazamiento lateral de la cadena de montaje con el que apreciar de cerca cómo se producen las cosas, al estilo de la secuencia inicial de *British Sounds*. Renunciemos también a la esperanza de que una ráfaga de revuelta entre por algún lado de la pantalla para agitar y mover un poco las conciencias como hacen los insumisos de *Tout va bien* con su entrada triunfal en el templo del consumo. En *Numéro deux* ya no veremos más *travellings* ni travesías de cámara. Pero esto no quiere decir que no exista la agresividad, la producción y la revuelta. Están todos ellos, solo que dentro de esta vivienda. Las cosas van mucho más despacio en *Numéro deux* y la gestación de una toma de partido política por la vida es bastante más silenciosa y solitaria.

<sup>159</sup> BELLOUR, *Entre imágenes: foto, cine, vídeo*, 180.

Aquí encontraremos únicamente una serie de escenas más o menos conectadas a partir de una disputa entre Sandrine y Pierre, a propósito de un episodio de infidelidad protagonizado por ella y a cuento de su estado de estreñimiento que funciona como metáfora del malestar social de toda la familia. A esta trama mínima la acompañan varios momentos de riña entre unos y otros miembros que llevan a distintos apartes reflexivos, teniendo siempre a Sandrine y a su exasperación que va en aumento, como sarta para hilvanar las especulaciones políticas que proponen Godard y Miéville. De modo que simplemente tenemos una cámara quieta en un piso de suburbio. Eso es todo. Iremos pasando por cada uno de estos personajes que se nos acaban de presentar y desplazándonos a tientas por esas estancias de la casa que hemos visto de soslayo. En cada sala el mobiliario funcionará como detonante de una nueva discusión entre ellos, disputa que a su vez implica una meditación en ocasiones tremendamente simbólica sobre la vida en las sociedades capitalistas: el salón y la televisión plantean dilemas sobre la convivencia y el espacio público; el dormitorio con la cama, será el lugar para hablar de la sexualidad y sus represiones; el baño nos induce a mirar nuestro cuerpo y contrastarlo con el de otros y la cocina con su lavadora es el punto donde entender la producción/reproducción y la opresión. Lo interesante es que los directores sugieren que todos estos espacios son metafórica y literalmente políticos a idéntico nivel, quizá porque en todos ellos hay violencia o porque en todos sobrevuela el fantasma del trabajo.

Digamos entonces que esta es una película hecha solo de presencia (de cuerpos y objetos en su espacio y tiempo social), de conflicto y reflexión. Nada más. Es, como decía su autor, tan solo un inicio, en apariencia un simple ensayo que capta las «cadencias cotidianas [...] que el público inventa durante su jornada»<sup>160</sup>. Como anota Farocki «en *Numéro deux* Godard se enfoca sin cesar en lo ordinario. Muestra a una esposa masturbándose, a su marido pintando una silla, a la familia mirando la televisión. El resultado no es un minimalismo conceptual sino una explosión de sentido. Godard nos permite ver que incluso las rutinarias actividades familiares y funciones corporales son semánticamente densas»<sup>161</sup>. La película, en ese sentido, no sigue una temática clásica (no «va sobre algo»), es ante todo problemática, por cuanto se trata de un mapa casero cuyo interés estriba en establecer lazos entre elementos. *Numéro deux* es un nido de esos problemas que son muy nuestros —tanto, que son los de cualquiera, los de todos los días—, y que nosotros también tendremos que desentrañar o al menos empezar a hablarlos. Como todas las cintas de Godard esta también «nos toca», nos devuelve la mirada:

Es una película para pensar la casa más bien en términos de fábrica, solo eso. Es para que la gente pueda hablar, algo de lo

---

<sup>160</sup> GODARD, *Jean-Luc Godard. Pensar entre imágenes*, 110.

<sup>161</sup> FAROCKI y SILVERMAN, *A propósito de Godard*, 205.

cual no estoy seguro, y hablen un poco entre ellos. Se peleen o no, el fin se habrá logrado, si es que existe un fin, cuando la gente se ponga a discutir de sus problemas, de algo en concreto, ya sea del trabajo, el salario, etc., porque la película los ha ayudado.<sup>162</sup>

No hay sexo, sino solamente sexualidad. Podemos dar cuenta de una dificultad de una pareja no porque mostremos a un hombre o una mujer —como en todos los filmes clásicos o pornográficos—no, sino porque esta pareja vive en simbiosis con otras parejas igualmente fundamentales: la pareja padres/hijos, pequeños/grandes, mujer joven/mujer vieja, casa/fábrica. Así, a partir de unos medios de una simplicidad infinita.<sup>163</sup>

### *Contra la televisión: entre el vídeo y el cine*

La técnica que a partir de ahora le iba a permitir esa simplicidad infinita para reducir las cuestiones ideológicamente complejas a formas asequibles y concisas es el vídeo. Si Godard y Miéville celebraron su aparición, adoptándolo desde entonces, es porque, entre otros motivos les parecía que el vídeo ofrecía una libertad inusitada para construir asociaciones, desplazamientos de sentido y contenidos metafóricos sobre esos pares. En sus trabajos, la utilización del vídeo será por ello sinónimo de una manipulación continua que deforma cuanto se ve en pantalla a partir de sobreimpresiones, borrados, parpadeos, reescritura y juegos de palabras. Por otra parte, el vídeo, gracias a su tamaño pequeño y fácil uso, es una técnica discreta, poco invasiva, casera, que posibilita una aproximación sumamente cercana al material, casi diríamos para el caso, pegada a la carne de lo filmado. Era la mejor forma de obtener ese minimalismo cargado de sentido y de crear ese arte de la presencia densa que buscaban. Con pocas cámaras y un equipo reducidísimo Godard y Miéville consiguieron filmar en *Numéro deux* con un elevado grado de verismo a estos seis actores amateurs que componen las tres parejas —el matrimonio, los niños y los abuelos— y que parecen desempeñar para la película las mismas faenas corrientes que harían en sus casas reales. De tal suerte que pareciera como si esta vocación de cercanía, esta escala menor que tiene el vídeo, se tornara inmediatamente en un tipo de estética de la vigilancia, pues la sensación que tenemos ante a las imágenes de *Numéro deux* es como si los realizadores hubieran escondido una cámara en algún estante de este apartamento para que les envíe imágenes de ellos en eso que ahora se conoce como «tiempo real», y que nosotros llamaremos «tiempo literal».

Teniendo esto en cuenta es difícil sustraerse a la tentación de detectar que Godard y Miéville podrían estar aludiendo al creciente poder de las cámaras para monitorizar el día a día de la gente y, por ende, a la temporalidad circular y detenida, a ese no-tiempo los circuitos cerrados que empezaban a proliferar en

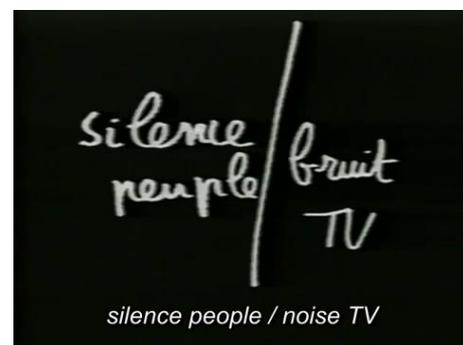
---

<sup>162</sup> GODARD, *Jean-Luc Godard. Pensar entre imágenes*, 112.

<sup>163</sup> GODARD, «Faire les films possibles là où on est», 152.

aquellos años. Sobre esta capa de sentido reconocible –en efecto, esta estética de la vigilancia y la impresión de que estamos espionando a una familia produce cierta inquietud–, en *Numéro deux* el impulso voyeurístico y narcisista que late en el vídeo es, sin embargo, aplaudido. Godard y Miéville lo tomaron como un instrumento que, a diferencia de la televisión y el cine oficial, podía ser utilizado para dar una imagen real –que no quiere decir naturalista o *vérité*– de nosotros mismos, esto es, como un dispositivo para ver mejor las superficies precisamente porque lo podemos voltear hacia sí. En manos de Godard es un mecanismo para conocer qué se cuece realmente en el interior de algo (de una casa, de una relación o de una imagen, poco importa). Este principio voyeurístico no será óbice, como decíamos justo arriba, para que los personajes y la película entera nos puedan devolver la mirada y respondernos.

Muchos artistas de los sesenta y setenta, entre ellos la pareja suiza, consideraron que el vídeo estaba de este lado del par pueblo/poder porque era íntimo, cercano, manipulable, horizontal, el arte de la contra-información, de los silenciosos y de sus tiempos reales, un aparato de producción y reproducción de imágenes que en contraste con la televisión, el cine tradicional y los periódicos de gran tirada, no obraba en manos de los poderosos [39]<sup>164</sup>. Desde su aparición el vídeo se asoció con las tendencias más vitalistas y subversivas de la vanguardia afanadas por buscar una relación más directa entre el artista y el espectador, con el sueño de hacer un arte que fuese como la vida –pensemos en el uso del vídeo por parte del *Body art*, *Fluxus*, el *Land Art*, el arte minimalista y conceptual, la escena *underground* neoyorquina, etcétera–. Idénticamente el vídeo fue empleado con fruición por una serie de mujeres artistas que con la exploración del cuerpo denunciaron los problemas propios, haciendo así prevalecer un componente fuertemente autorreferencial en sus filmaciones, pero dentro siempre del amplio programa de crítica contracultural y lucha feminista en el que se hallaban inmersas. Nos referimos a nombres como Joan Jonas, Martha Rosler, Helke Sander entre muchos otros, pero también a aquellas artistas que trabajaban en colectivos feministas. Recordemos por ejemplo la defensa del vídeo que se hacía en un clásico del cine feminista de estos años *Maso et Miso vont en bateau* (1976) dirigida por Delphine Seyrig, Nadja Ringart, Carole Roussopoulos y Ioana Wieder: «Ninguna imagen en la televisión está dispuesta o es capaz de reflejarnos. Es con el vídeo como hablaremos [...] Partiendo siempre de las experiencias personales de cada una, la mayoría de estas películas muestran hasta qué punto lo privado, lo íntimo, los problemas de la pareja se mezclan con la lucha en el mundo del



[39] *Six fois deux / Sur et sous la communication.*

<sup>164</sup> Véase Laura BAIGORRI, *Vídeo: primera etapa. El vídeo en el contexto social y artístico de los años 60/70* (Madrid: Brumaria, 2007).

trabajo y subrayan que la trabajadora sufre una doble opresión, por pertenecer a la clase obrera y ser mujer»<sup>165</sup>.

Aunque a su manera, y quizá sin saberlo, con *Numéro deux* los suizos participaron de muchos de los presupuestos estéticos y políticos que motivaban la inclinación hacia el vídeo por parte de estas vanguardias. A ojos de Godard y Miéville era, finalmente, una herramienta que ofrecía tanto una experiencia fenomenológica ejemplar para ver lo invisible de la vida ordinaria como un artilugio para trastocar y advertir formas de dismantelar esa vida en lo mucho que tiene de agónica. El vídeo le permitiría hacer ese otro tipo de películas menores que Godard añoraba:

Si coges a un espectador cualquiera a la salida de un cine y le preguntas: «¿Ha visto alguna vez una película que hable de usted? ¿De la vida que usted lleva con su mujer, con sus hijos, su salario, en fin, de usted o al menos de una parte de su vida, vaya, de todo eso?». Nunca. Va a ver películas sobre los otros. Y además se le ha inculcado eso hasta tal punto que ya no se da cuenta —es muy amable y paga, además, por verla.<sup>166</sup>

Por extraño o históricamente errado que nos pueda parecer, a juicio de Godard aquel aparato que cumplía las funciones de monitorización y control social era la televisión y no el vídeo. La televisión era una farsa, una ilusión de democracia y un simulacro del tiempo. En sus términos: «En la tele se ve muy bien qué es la democracia: están los ciudadanos mudos, están los aristócratas o los parlamentarios o el gobierno, en torno a una mesa; y después hay un animador. Eso es la democracia»<sup>167</sup>. Para el suizo el verdadero circuito cerrado que programaba la vida de la gente en un tiempo vacío de instantes rápidos pero siempre iguales, vale decir, en un tiempo en bloqueo, era la televisión. En *Numéro deux*, esa parálisis del tiempo en las actividades cotidianas monitorizadas que funcionaría como metáfora del estancamiento en las expectativas de vida de esta familia de suburbio, se denunciará echando mano del término «programación» de evidente referencia al medio televisivo. A diferencia de la banda continua, en eterno presente y unidireccional de la televisión, Godard consideraba que el vídeo posibilitaba la simultaneidad de dos imágenes y por ello era un arte que daba cuenta del devenir temporal. El vídeo permitía cambios de ritmo, desfases, detenciones, fusiones, referencias al pasado, presente y el futuro. Y en particular, al lapso de tiempo entre la producción, la grabación y la transmisión, es decir, era un medio honesto, verdadero, que traslucía los rudimentos del trabajo<sup>168</sup>.

---

<sup>165</sup> Tomado de FLECKINGER, «Y'a qu'à pas baiser». La représentation des corps sexués dans le cinéma militant féministe et homosexuel», 298.

<sup>166</sup> GODARD, *Jean-Luc Godard. Pensar entre imágenes*, 87.

<sup>167</sup> GODARD, *Jean-Luc Godard. Pensar entre imágenes*, 410.

<sup>168</sup> Hemos tomado la idea de WITT, «On and Under Communication», 330. En este capítulo Witt relaciona la crítica de Godard a la televisión con los escritos sobre los aparatos ideológicos del estado de Althusser y los dispositivos de control del Foucault de *Vigilar y Castigar*.

Insistiendo en esta contraposición, anotemos que frente al ruido del parloteo ininterrumpido que sale de la caja tonta y que nada nos dice de nuestro mundo circundante, Godard reparó en que en sus manos el vídeo podía respetar el potencial revelatorio del silencio de lo cotidiano —por momentos *Numéro deux* se hace muda—. A Godard lo había impactado la capacidad del vídeo para absorber esa textura de lo menor, para poder mirar cara a cara, de frente, una actitud que vibra en todo su cine. En *Numéro deux* escucharemos voces y veremos cuerpos que hasta ahora no habíamos visto y que decididamente ninguna televisión, publicidad o cine comercial nos va a mostrar, el de una mujer anciana o un ama de casa que además teorizan y filosofan sobre su situación. La pregunta que late detrás es esta: ¿No era la televisión un aparato casero, el rey de los electrodomésticos? ¿Entonces por qué no hablaba de las casas, de las de verdad y de los que vivían dentro? Godard siempre se había lamentado: ¿por qué no hablan las cosas de lo que en realidad son? *Numéro deux* quiere corregir este error, asume este deber y puede definirse como un intento de dar forma visual a este juego de literalidad a partir del vídeo. El vídeo aparece así como el mejor método para filmar un espacio cerrado con sus cuerpos en escaso movimiento, en esos tiempos aburridos de la descripción de lo ordinario. Pero también y en segundo lugar, gracias a sus capacidades metafóricas, podía llegar a lo abyecto, a lo que no se puede ver, esto es, a filmar ese otro espacio cerrado que son las relaciones, los impulsos agresivos y las represiones. El vídeo es las dos cosas, captación y deformación. Por tanto, en Godard en general y en *Numéro deux* en particular, todo tiene un reverso: ese tiempo que no pasa de las cosas cotidianas no hace meramente las funciones de símbolo de la alienación social, sino también es un principio de resistencia, pues el tiempo lento es el más idóneo para empezar a mirarnos bien y pensar.

Sin agotar el haz de ideas que se condensan en la contraposición televisión/vídeo, digamos también que con el vídeo Godard podía operar con el lenguaje, con ese lenguaje que usamos a diario, ese lenguaje familiar que debía ser desfamiliarizado, para deformarlo, hacerlo chocar con las imágenes y ver que también ahí había que hacer un trabajo político. El vídeo era, por decirlo de alguna manera, a ojos de nuestro autor, el arte del contacto por excelencia. Como anotaba Dubois «el vídeo es la forma que tiene Godard de encontrar y experimentar con las figuras de la escritura mediante las cuales puede pensar en imágenes (y no en el lenguaje). Y estas reflexiones visuales, llevadas a cabo en el laboratorio de vídeo, donde el trabajo se realiza a la velocidad de la vista y el pensamiento»<sup>169</sup>. En suma, el uso que hizo de este medio responde a esta necesidad de pararse, perentoria desde el 68 y que desde entonces venía determinando sus creaciones. Y sobre

---

<sup>169</sup> DUBOIS, «L'image à la vitesse de la pensée», 77.

todo a un impulso por montar dos cosas y así mostrar aquello que no se ve a simple vista, los huecos, lo que está en el interior:

Quería ralentizar, filmar lo que no se ve normalmente, voy a intentar mostrar eso en vídeo; no se trata de ralentizar exactamente, sino de descomponer ese pasado en el instante en que compone el presente de los personajes.<sup>170</sup>

El vídeo permite en ciertos momentos *poner a la gente ante las cosas*. [Cuando hay dos imágenes], el realizador está obligado (como en la realidad social y deseosa) a pensar dos aspectos juntos, pensar en el montaje, pensar en la mezcla (pensar relaciones y no solo informaciones).

En la televisión no se puede... [...] En la televisión, no ven nada, no ven nada porque le dan la espalda a las imágenes, no están de cara a las imágenes, le dan la espalda, la imagen está detrás, no pueden verla. Es la imagen la que los ve y son los que manipulan las imágenes los que los ven. Son los que manipulan las imágenes los que empujan por detrás al espectador, y es así como se dejan dar por culo. Habría que recordar que el culo está detrás y el sexo delante.<sup>171</sup>

El vídeo permite poner a la gente delante, sacarla de la sombra. En su desesperada batalla por recuperar las imágenes y como vía para sostener una mirada al mundo frente al imperio del texto y a la ceguera de la pornografía, para Godard el vídeo era precisamente una técnica que permitía ver algo de cerca y de frente, y lo que es más importante, era un procedimiento especialmente dotado para transformar lo visto, manipularlo o sea, trabajarlo con las manos. Esto es lo que harán en *Numéro deux* con su pequeño núcleo problemático, con su pequeña familia de suburbio: ponerlos sobre ese negro que recuerda a una pizarra y ver con mucho detenimiento cómo viven en común. Finalmente, con sus experimentos de composición, con sus *manipulaciones* se sugerirá cómo podrían hacerlo de otro modo. «Es doloroso, difícil, es cada vez como la creación del mundo», anunciaba.<sup>172</sup> Tal fue su pasión por el vídeo, que sopesaba que era la mejor manera de seguir estando conectado a la realidad, de mantener la pugna contra la barbarie de la televisión, su esterilidad y sus tiempos muertos con nuevo aliento y de sortear la reclusión a la que cada vez más las personas (y especialmente los creadores) estaban abocadas:

En absoluto pretendo que éste sea el camino a seguir por todos. Solo hablo de mí, de mi situación social, del deseo que tengo de hacer películas para exponer en una superficie sensible los límites de mi incrustación en el ensamblaje de las situaciones reales, de mi deseo de otros límites, ilimitados. Utilizar el vídeo, hoy en día, para mí, cuatro años después de Mayo del 68, mientras Hanoi es bombardeada, [...] no es un pasatiempo, por más que disfrute mucho con ello [...] Supone salir de la banalidad con que la sociedad tal y como funciona me mutila [...] Otros cineastas encontrarán a su manera otras técnicas para salir del

---

<sup>170</sup> GODARD, *Jean-Luc Godard. Pensar entre imágenes*, 156.

<sup>171</sup> *Ibidem*, 224 y 100 y 211.

<sup>172</sup> *Ibidem*, 238.

mismo aislamiento, porque no existe de hecho una técnica pura, sino solo una utilización social de la técnica.<sup>173</sup>

Así pues, simplemente esas dos imágenes en vídeo de una familia ordinaria en esta primera introducción suponen toda una declaración de intenciones, toda una toma de partido política por lo menor, técnica y socialmente. Godard vuelve a situarse en la Historia y piensa que mientras Hanoi muere a él lo que le corresponde es hacer un trabajo sobre la vida cotidiana en Occidente. Esos son sus límites. Con el vídeo quiere salir de esa situación que a él —en tanto que productor de imágenes— le mutila. Claro que aquí hay una trampa. Godard riza el rizo. Hemos de decir que técnicamente *Numéro deux* está realizada a partir de la filmación en vídeo de todo el material que luego, vuelto a filmar en 35mm puede proyectarse en la gran pantalla. Es, como aseguraban sus creadores, «una película concebida para la televisión pero "vestida" para el cine»<sup>174</sup>. ¿Por qué este experimento? ¿Por qué mantener el cine si se tiene el vídeo? ¿Por qué hacer cine a guisa de televisión?:

La tele escupe, suda y vomita. El cine abre, muestra y acoge. Proyecta. Como el bebé al nacer, que pasa por el pasillo — la cámara oscura— y sale del agujero. Se proyecta en la vida.

Con la televisión, al contrario, no se proyecta, nos proyecta a nosotros, no se sabe dónde está el tema (o el sujeto, el cuerpo).

La televisión fabrica olvido, mientras que el cine fabrica recuerdos. ¿Por qué quieren olvidar?

En un programa de televisión no se habla —ni para bien ni para mal— a diferencia del guión de una película de cine. Un programa de televisión se mira o se fabrica, a imagen del gesto mecánico y aburrido del obrero moderno de la fábrica.<sup>175</sup>

La televisión expulsa, es presente, nos produce y además lo hace mecánica y repetitivamente, no nos deja hablar o hacernos, ni tampoco proyectarnos e ir hacia ese otro que también somos. El cine, al contrario, nos atrae, es diálogo y además, cuerpo. De hecho el cine era para él un *affaire* de corporalidad: «Cuando comienzo un film, a menudo tengo problemas de piel, supongo que eso sucede porque la superficie del film es una superficie sensible, porque todavía al celuloide se le dice la *pellicule* (piel). Supongo que la piel es una superficie tan sensible como la película. La excitación se expresa en mi piel, se reproduce en mi piel»<sup>176</sup>. El cine era para Godard la filosofía de la vida cotidiana, no lo olvidemos, un arte de masas pero hecho para pensar y recordar, un arte que nos contenía en el presente (nuestros gestos, cuerpos, nuestros movimientos). El cine era cada vez más anacrónico, pero por ello con capacidad para resistir, un arte que Godard se niega a perder. Por eso tenemos las dos cosas

---

<sup>173</sup> *Ibidem*, 100-101.

<sup>174</sup> GODARD «Faire les films possibles là où on est», 151.

<sup>175</sup> GODARD, *Jean-Luc Godard. Pensar entre imágenes*, 262, 290 y 249.

<sup>176</sup> Tomado de Gonzalo DE LUCAS, «Ver, tocar una imagen», en *Poéticas del gesto en el cine europeo contemporáneo*, ed. Fran BENAVENTE y Glòria SALVADÓ (Barcelona: Ediciones Intermedio, 2013), 135.

en una en *Numéro deux*. Es así una obra que juega a dos bandas, está entre un medio y otro, extraña conjunción entre el cine y el vídeo para hacer frente a la televisión, ese aparato en mitad del salón que configura la vida social de la familia y cuya programación hemos de «tragarnos» como algo que está vomitado o escupido, digámoslo así, emulando ese vocabulario tan somáticamente cargado que en *Numéro deux* será cardinal. Pero sobre todo, en esta cinta Godard necesita el cine y el vídeo para hacer público lo privado, para mostrar en la gran pantalla lo pequeño y lo íntimo, para sacar a la luz lo oscuro, en una palabra, para politizarlo. Y conseguir así que la pantalla se convierta en un espacio en el que puedan derribarse las fronteras binarias que separan a las personas. Todos los muros que segregan absurdamente la realidad van a caer sobre ese lienzo impuro que mezcla el cine con el vídeo, que los hace permeables como lo eran lo social y lo personal. Nunca jamás había aceptado Godard jerarquías de ninguna estofa: no le valen las distinciones entre documento/ficción, imagen/pensamiento cotidiano/ trascendente, privado/público, imaginario/real, historia/ Historia, fuera/dentro, yo/mundo, ni casi ningún otra que venga interpuesta. *Numéro deux* sigue esta senda en favor de las asociaciones, los pasajes de un estado a otro y los juegos de espejos. Por tanto los desdoblamientos van a ser frecuentes.

#### Contra la soledad: entre Sandrine y Godard

Y siguen. La película todavía no ha comenzado del todo. «Érase dos veces». Una vez dentro de la tenebrosa sala de máquinas vemos a Godard por duplicado, de pie, cigarro en mano interpretando un soliloquio de tintes surrealistas hecho de sentidos que se encadenan. Mientras, paralelamente, en un televisor se emite su rostro al tiempo que sus palabras se superponen al murmullo de los aparatos:

Aquí solo hay máquinas [...] Estoy en relación con una máquina. Hombre, mujer... [...] Esto es una fábrica. El cuerpo es una fábrica. Esto es una fábrica, ¿lo ves? [...] La máquina va rápido. ¿La escuchas? Ahora va más lento. Yo soy el patrón. Pero soy un patrón especial porque también soy obrero. No estoy solo. Como obreros, hemos tomado el poder. De los demás te hablaré, ellos no están aquí, están trabajando. Escucho el ruido de la fábrica. He estado enfermo mucho tiempo, eso me ha hecho pensar en la fábrica. [...] No nos podemos servir de lo que aprendemos en la escuela. Me molesta. [...] El gobierno nos manda a la escuela pero luego no nos sirve. Si digo biología tú dices complicado. Y sin embargo estoy hablando de ti, de tu programa. [...] Los hijos de los obreros van a la escuela y luego a la fábrica. Es lo mismo. Dirás que es un juego de palabras. Sabes, en las democracias hay una cosa... no me sorprende ya, es que los juegos de palabras, de cierta manera están prohibidos. Los aceptamos pero como cosas tontas. No los consideramos serios. Y sin embargo un juego de palabras roza algo, eso es el lenguaje. Es un poco el amor, en todo caso, el que nos ha hecho aprender el lenguaje. Entonces si eso roza [*ça glisse*] indica que hay un cortocircuito, interferencias, cosas. Y eso ayuda a curar lo que



está enfermo. Así que es serio. Las cosas son complicadas, la angustia es simple. ¿Ves? Una máquina. Va rápido, va lento. Mi mano también. Mi mano es una máquina que dirige otra máquina. [...] Era necesario ponerse a producir, pero ¿producir qué?, ¿para ir dónde? [40]

Mientras hablaba nos hemos adentrado algo más en este estudio de producción donde se acumulan las pantallas [41]. En esta sala Godard nos habla del amor, de la democracia, del gobierno, de las escuelas, del trabajo de cuidados (ha estado en un hospital y eso le ha hecho pensar en la fábrica), de todo un poco a la vez y todo de seguido. Nos pide que escuchemos y miremos y nos dice que no está solo, que allí él es obrero y patrón a la vez, un operador que usa sus manos para ralentizar y filmar a esos otros que están trabajando y aún no han aparecido y a los que, como el lenguaje, se va a tomar muy en serio. ¿Qué clase de producción es esta? ¿Qué clase de película? ¿De qué está hablando? Para responder tenemos que aguzar el ojo, contamos nuevamente con dos pantallas en el fondo. La de abajo muestra imágenes de manifestantes del Primero de Mayo contra la guerra de Vietnam y por la lucha obrera, mientras que la superior exhibe fragmentos de distintas películas de ficción más o menos violentas y finalmente pornográficas. Intuimos que el proyecto de Godard tratará de hacer algo entre uno y otro tipo de registros. Mientras, los intertítulos aseguran que existe una relación entre «El trabajo/La mierda» [42] [43] y la «Igualdad/Libertad» «Producción/Reproducción», asociaciones que a buen seguro estarán en el núcleo de este experimento visual. Una voz nueva, la de Sandrine, entra en escena para volver donde Godard lo ha dejado y acabar de presentarnos el espectáculo que vamos a presenciar:

Esta película que se llama *Numéro deux*, muestra esto. Cosas increíbles, cosas cercanas, cosas ordinarias, lo que desagrada [*ce qui fait chier*] y lo que da placer [*ce qui fait plaisir*] ¿Y dónde ocurre esto? Sabes, el placer no es simple. La angustia es simple pero no el placer. El paro es simple pero no el placer. [...] *Numéro deux* no es un film a izquierda o derecha sino un film de frente y por detrás. De frente están los hijos y por detrás está el gobierno. Están los hijos de la patria [*les enfants de la patrie*] y la patria la aprendes en la escuela, es la fábrica. El cine también es una fábrica. Una fábrica donde se fabrican imágenes. Como la televisión. [...]. *Numéro deux* película producida por Anne-Marie Méville y Jean-Luc Godard. Con Sandrine Battistella, Pierre Audry y otros. *Numéro deux* próximamente en esta pantalla. Esta pantalla sobre un muro. ¿Qué pensáis, es un muro entre qué y qué? Entonces, ¿se trata de una película política? No, no es sobre política, es sobre sexo. No, no es sobre sexo, es sobre política. ¿Entonces qué? ¿Por qué siempre preguntas si es esto o lo otro? Puede ser las dos cosas a la vez. [...] Solemos decir, esta película habla de... Hablar, hablar. ¿Por qué hablar? Podemos mirar, a veces podemos escuchar, podemos mirar. *Numéro deux* es una película donde puedes mirar, mirar tranquilamente. ¿Mirar qué? Sabes, no hace falta irse muy lejos. Hay bastantes cosas que mirar. Allí donde estás, allí donde trabajas. Por ejemplo, tu sexo ¿lo has mirado? Digo, honestamente, lejos de la publicidad y las pelis de aventuras. Por ejemplo ¿te has preguntado alguna vez si papá es una fábrica o un paisaje? ¿Y



LA TRAVAIL

LA MERDE L

[41] [42] [43]



[44]

mamá, es un paisaje o una fábrica? Yo creo que es una fábrica. No sé, quizás una fábrica de electricidad que carga y descarga. Y eso hace daño... ¿Por qué poner música? Para ver lo increíble. Y lo increíble es lo que no vemos. [44]

Queda claro que Sandrine no es solo un personaje más. Ella es el núcleo del argumento, protagonista indiscutible de la historia y a la vez voz crítica y autoconsciente que puede entrar y salir de la cinta. Desde el principio se desdobra para hablar de su propia vida —«Yo creo que mamá es una fábrica»—. Ella se hace preguntas, tiene una mirada doble. «Cómo es difícil mirar... difícil como la revolución en un país rico» dicen los intertítulos mientras Sandrine lanza su discurso, pero confiamos en que ella sí pueda hacerlo. Sandrine actúa un poco como al principio de *Deux ou trois choses* cuando Juliette/Marina Vlady se encuentra en el balcón de su apartamento recitando a Brecht (o sea, recitando los principios que seguía el mismo director sobre la actuación) y otro tanto como esa Suzanne de *Tout va bien* que encarna los ideales de Godard con respecto a la política y al cine. Sin embargo, Sandrine da un pasito más lejos. No se va a contentar con ser la actriz y el tema de la película, ni tan siquiera con repetir y personificar la visión de su «patrón Godard» sobre una serie de asuntos. Es cierto, sus monólogos son un eco, el uno del otro, Godard y Sandrine comparten mucho: la visión del cine y la casa como fábricas, la mujer como productora doblemente explotada, el trabajo como excremento y desperdicio, la idea de que el gobierno y sus aparatos (la tele y la escuela) sodomizan al pueblo y la pertinencia de la mirada inquisitiva y frontal a todo esto, que no por cercano deja de ser increíble y generar angustia y repulsión. Pero ella va más allá. Llegará a poner en entredicho el derecho de Godard a haber realizado la cinta, a haber colocado palabras en su boca, arrogándose ilegítimamente el privilegio de pensar y hablar «en su lugar». Lo hará a partir de otro pequeño monólogo que funciona como epílogo y cierre. Con él expresaría el suizo su paulatino esfuerzo para quitarse de en medio y que hagan entrada las mujeres. Como destacan Farocki y Silverman:

En *Numéro deux*, Godard se ocupa de la diferencia sexual y la familia, más que de las preocupaciones maoístas y marxistas de los años inmediatamente anteriores. No sorprende, por lo tanto que sus intentos de despojarse de la autoría realicen importantes desplazamientos en cuanto al género. [...] Godard está intentando hacer una película sin asumir la posición de enunciación, porque quiere darle esa posición a una mujer. *Numéro deux* pone en escena no solo una desinversión autoral, sino también el ascenso del sujeto femenino al lugar al que pertenece.<sup>177</sup>

Pudiéramos ahondar un poco más y estimar incluso que estas proyecciones o desdoblamientos de Godard en Sandrine, y de ella en sí misma, son ante todo un anhelo por aliviar la soledad y en particular por mitigar esa soledad especial, menos reconocible, que se siente en casa. Como diría Duras «es en la

<sup>177</sup> FAROCKI y SILVERMAN, *A propósito de Godard*, 210 y 237.

casa donde estamos solos. Y no fuera sino dentro»<sup>178</sup>. Para Godard esa soledad insoportable que es ser un autor y esa casa vacía que es el lienzo blanco de la pantalla, solo se puede poblar con los otros, recibéndolos, dejándolos entrar, convirtiéndose él mismo en un hueco en el que caben los demás: «Cuando la soledad se convierte en aislamiento, es duro soportarlo»<sup>179</sup>. Al filmar los entresijos de la filmación —como por otra parte Duras escribía la escritura— Godard no estaría únicamente dando cuenta del *médium* o de la pureza de la técnica y de la realidad del oficio. Mucho más allá de eso, Godard estaría reconociendo su soledad —la soledad del trabajo creador— y en cierta manera, con ello, querría poblarla al hacerla pública y mostrarla a los otros. Por su parte, Sandrine también se encontrará sola en esa casa a pesar de que está demasiado llena, y tendrá que buscar a esas otras mujeres como ella, sus semejantes, sus compañeras, que le faltan. *Numéro deux* es también, como no, un film sobre la soledad pero ésta no se trata en términos psicológicos o espirituales. Sencillamente, la soledad, como todo, tiene que ver con las condiciones del trabajo y con el género [45]. Con *Numéro deux* Godard quería tirar dos muros: el de su atalaya de creador y el tabique de esa casa, para ver mejor y estar un poco menos solo. Esto supone aceptar que cuando uno tira un muro, lo que verá detrás no será, seguro, ni el ser ni el lenguaje puro, ni nada por el estilo; lo que encontrará posiblemente sea a alguien trabajando o algo perturbador para lo cual los ojos no estaban preparados.



*Contra la familia y la fábrica: entre la literalidad y la metáfora*

[45]

Una vez caídos los muros, una vez dentro de la ficción y de la casa, lo primero que veremos es a Sandrine semidesnuda planchando unos vaqueros de su esposo. Segundos después la encontramos en la cocina de su casa practicando sexo anal con Pierre en una imagen a tres, en la que el empleo de la superimpresión incluye la cara de la hija percibiendo aquello que Freud llamó escena primaria, ante la cual la pequeña afirma: «A veces encuentro eso entre mamá y papá bonito y otras veces, caca». En la pantalla en negro la palabra «fábrica» da paso a «montaje». Poco después estamos en la bañera en la que

<sup>178</sup> Marguerite DURAS, *Écrire* (París: Gallimard, 1995), 13. Este es, sin lugar a dudas, un libro sobre la soledad de la escritura y no lo hemos escogido por capricho o porque se acomodase a nuestro argumento, sino porque en aquella época (años setenta y ochenta) el director y la escritora estaban muy cercanos y conversaban juntos sobre estos temas (la escritura, la mujer, la infancia, las imágenes, etcétera). Véase Cyril BEGHIN, ed., *Duras/Godard. Dialogues* (París: Post-Editions, 2014). Para cerrar esta nota, tendríamos que hablar de una tercera persona que completa la zona de influencia de Godard en estos años con respecto a esta preocupación por el espacio femenino de la casa —a veces incluso del «cuarto propio»— como un lugar a la vez de intimidad y soledad. Hablamos sin duda de Akerman, con quien tanto Godard como Duras comparten muchos elementos que aquí trataremos.

<sup>179</sup> GODARD, *Jean-Luc Godard. Pensar entre imágenes*, 360.



- Es una película de delante o detrás.  
- Devoradoras de placer.



Se va a un paisaje...

[46]



[47]

Sandrine ayuda a su hija a lavarse mientras esta última sigue guiándonos con sus afirmaciones entre cándidas y desde luego nada infantiles: «¿Es por mi agujero por donde sale la memoria? ¿A dónde va?» A lo que su madre contesta: «Se va al paisaje, en mi paisaje ahora mismo hay una fábrica» [46]. Veremos enseguida a Nicolás haciendo sus deberes para el colegio, luego desayunando y a su madre en la cocina mientras baila con su hija en una camaradería entre chicas en la que él no quiere participar. Los intertítulos vuelven sobre el problema de la «soledad», esta vez, quizá refiriéndose al rechazo de Nicolás a estar con ellas. Poco después Sandrine aparece de nuevo en el lado derecho, pensamos que ha terminado sus faenas y escucha música con unos auriculares mientras su hijo ve el fútbol por televisión y el abuelo trata de llamar la atención de su nieto infructuosamente —en otra ocasión el abuelo querrá cambiar de canal, quitar el fútbol para poner una película soviética con idéntico resultado—. Por primera vez después de la presentación vemos el rostro de Pierre, acaba de entrar en el salón y zarandea y pega a Sandrine para que lo atienda [47]. Volverá a protagonizar una agresión idéntica después con más fiereza e insultos muy duros —la tilda de «puta» y «mierda»— después de que Sandrine se siente de nuevo sola a escuchar música. En cuanto a la abuela, habremos de esperar largo rato para que se deje ver, pero tampoco a ella le hará mucho caso nadie en ese piso.

Tan solo llevamos una veintena de minutos con ellos y ya hemos podido percibir que una familia para Godard y Miéville es un entramado de incomunicaciones y de vínculos que pueden ser violentos. Los directores han rebajado el cine para hacerlo casero, para poder filmar a una familia. Claro que ninguna foto de familia o cinta casera al estilo «los primeros pasos del pequeño» o «las vacaciones de verano», podría dar cuenta de esto. Godard quiere hacer películas caseras, menores, cine de familia, pero no le sirve el modelo del amateur. Su supuesta espontaneidad tocada del ala por los estereotipos y su naturalismo insustancial le impiden ofrecer una imagen real de la familia<sup>180</sup>. El cine familiar de Godard es un cine del reverso y el conjunto, o lo que es lo mismo, un acercamiento que no tiene nada de familiar y todo de social y que está pensado para dinamitar la especificidad de los registros. *Numéro deux* es el más impuro de los ensayos del director. En ella deconstruye el modelo de la película pornográfica al acercarla a la familia y el amor (dos materias que la pornografía no soporta), al tiempo que desnaturaliza la película de familia tradicional al mezclarla con el sexo, la violencia, el trabajo diario y hacer que exprese la soledad. *Numéro deux* es antifamiliar como antipornográfica:

Lo que pasa en las imágenes pornográficas es que en el lugar en que se tocan no hay diferencia entre los dos. No hay

<sup>180</sup> Sobre las distancias de Godard con el cine amateur en *Numéro deux* véase Vincent HERISTCHI, *La vidéo contre le cinéma: Neige électronique - (Tome 1)* (París: L'Harmattan, 2012), 181.

diferencia entre el hombre y la mujer, el amor y el trabajo, el tiempo y el espacio, lo rápido y lo lento. Es completamente plano.<sup>181</sup>

Cuando se ve una imagen pornográfica, es una imagen que produce horror [...] Yo ponía cosas en fila, era una época de desmontaje. [...] En *Número Deux*, he tratado de meter estas imágenes pornográficas, pero más suavemente, y dentro de una historia de familia, porque el sexo forma parte de la familia.<sup>182</sup>

El recurso a la sobreimpresión para fundir el acto sexual violento de los padres con la mirada de la niña le servirá para hablar de la familia como célula social, como cuerpo social, como conjunto unido precisamente por el sexo, una máquina de relaciones montada a partir de este elemento<sup>183</sup>. Esta, parece ser, es la única juntura que pega los miembros de la familia, pues lo demás no son más que soledades. Claro que en esta película sexo y familia, fábrica o montaje adquieren, como todo, un carácter fuertemente metafórico. Hasta aquí hemos sostenido que Godard siente cierta aversión hacia el empleo de metáforas o complejos símbolos. Su mirada era literal y demostrativa, razonábamos, rara vez era alegórica. Esto no impedía que con frecuencia sus películas pudieran funcionar como alegorías de procesos concretos —por ejemplo *Deux ou trois choses* puede ser vista en tanto que imagen del desarrollismo francés en la figura de una prostituta que se vende al consumo a pesar de que todas las cosas que en ella aparecían lo hacían *en sí*, enormemente claras y directas—. Este impulso a dirigirse hacia lo literal de los fenómenos sociales y el deseo por observar las superficies se mantiene en *Numéro deux*, e incluso se amplía al dejarnos mirar con más soltura, al abrir la imagen a estos cuerpos insólitos. Pero aquí Godard, en los años setenta e influenciado por el psicoanálisis, está tratando con dos invisibles: lo real del sexo que será después lo real del amor. Está tratando con la brutalidad y necesita echa mano de elementos metafóricos y analogías para hacer visible algo que no se puede mirar directamente. *Numéro deux* es un conglomerado de metáforas. De ahí las asociaciones, las imágenes que se buscan unas a otras y las palabras que se transforman en sus supuestas antítesis. El uso de las deformaciones del lenguaje en los cartones, asegura Bonitzer, «no se reduce al didactismo sino que hace intervenir las fantasías de lo inconsciente, las permutaciones, los estados de ánimo», o sea, lo invisible<sup>184</sup>.

Asimismo *Numéro deux* habla sobre la más imperceptible de las violencias, la violencia doméstica, esa que por aquel entonces casi no tenía imagen y no era reconocible. Podemos pensar incluso que «geopolíticamente» hablando *Numéro deux* es

---

<sup>181</sup> Afirmación tomada del episodio 4A de *Six fois deux*.

<sup>182</sup> GODARD, *Jean-Luc Godard. Introducción a una verdadera historia del cine*, 311.

<sup>183</sup> La sobreimpresión será, por otro lado, el recurso rey en *Histoire(s) du cinéma*, la gran reflexión de Godard sobre el cine como memoria, esto es, como aquello que queda impreso.

<sup>184</sup> BONITZER, *Le regard et la voix*, 49 y 65.

la compañera de *Ici et ailleurs*. Godard y Miéville habrían hecho primero una película sobre la violencia aceptada por todos (la que se produce *ailleurs* entre los pueblos israelita y palestino, en este caso) para producir luego un trabajo sobre la violencia más cerrada y menos visible, la que se ejerce *ici* contra la mujer en un suburbio europeo. Y por supuesto, lo sabemos ya, es también un film sobre ese otro espectro misterioso, el trabajo, que aunque esté en todas las cosas no se puede ver con un ojo desnudo porque es una relación. Comprendemos así que esta familia es una máquina de (re)producción, una fábrica, con su patrón y sus trabajadores, unos delante y otros detrás, unos faenando *dentro* de la fábrica y otros permitiéndose salir de ella al *exterior*, o sea, al paisaje. Por eso, Godard también necesita la metáfora o al menos las imágenes que se van de sí (o sea, la imaginación), porque no solo está describiendo una vida de sometimiento sino que está a la vez filmando el sueño de otra posible. Metafóricamente el paisaje es, qué duda cabe, junto con la música que se escucha en repetidas ocasiones, una aspiración a otra vida para sí, como destaca Silverman, un momento «afectivamente expansivo», es decir, un instante de vida en el que ella siente que sale fuera de donde está [48]. Ahora bien, ella, decía al comienzo, sigue teniendo una fábrica en su paisaje, esto es, en su cuerpo. La cuestión principal es que todas estas metáforas acaban en la carne. Se hace evidente que toda esta cadena de significados y metáforas complejas va a parar en *Numéro deux* al cuerpo sexuado:

La visión y la exhibición de la sexualidad es altamente metafórica. En *Numéro deux*, el cuerpo siempre se expresa «históricamente», es decir, como un significante desplazado de relaciones psíquicas, sociales y económicas [...] La idea de que la sexualidad era una fuerza liberadora estaba en la atmósfera intelectual de fines de los años sesenta y principios de los setenta, pero Godard parece tener una perspectiva más compleja. Sugiere que la sexualidad puede representar *cualquier* relación humana, tanto positiva como negativa. *Numéro deux* muestra que la sexualidad es el lugar en el que todas las formas de represión se experimentan más completamente, y donde se vuelven más legibles. Al mismo tiempo, la nueva política que el film propone está canalizada a través de lo sexual. [...] Es importante recordar, cuando intentamos comprender la red metafórica completamente negativa que *Numéro deux* teje alrededor de la sexualidad anal, que este acto de sodomía en particular es una violación.<sup>185</sup>

El cuerpo es el principio en el que verlo todo. Quizá porque ahí empiece todo, quiero decir, en el cuerpo trabajador. Y el cuerpo tiene múltiples partes, delantera y trasera, algunas de ellas más productivas (las manos, los ojos) y otras menos. El cuerpo se mueve, va a trabajar, vuelve o se queda. Sandrine, como todos, tiene uno y en función de cómo haga esas cosas, cómo mueva sus manos, a dónde se desplace, si la miramos, nos dicen los directores, podremos entenderlo casi todo sobre nuestro mundo. *Numéro deux* es una invitación a mirar el

<sup>185</sup> FAROCKI y SILVERMAN, *A propósito de Godard*, 213, 225 y 223.

MUSIQUE

LAYSAGE

PAISAJE  
...esto?

[48]

cuerpo como un mapa social. Ahí está todo. Godard, entonces, comienza a hacer comparaciones. Él puede salir a trabajar mientras ella se queda en el apartamento. La película muestra esa división a partir de las dos pantallas que dejan un inmenso hueco negro en el centro. Él, obrero y patrón, tiene que hacer cada día el camino a la fábrica que detesta pero a cambio puede «tirarse a su mujer» —y ya sabemos cuál es su posición en el acto— y por ello piensa que no está tan mal y da las gracias a su jefe: «*Merci patron*» [49]. Cuando habla del cuerpo de su mujer al que mira siempre en su espalda —tanto en las relaciones consentidas como en los momentos en los que la viola para castigar su infidelidad—, lo compara con un río y unas orillas, con un paisaje. Ella es una fábrica, tiene que responder a los deseos de su marido y los encuentros sexuales se producen cuando él quiere —«*Merci patron*», le espetará Sandrine en ese caso [50]—. El intertítulo de este pasaje reza «El trabajo», sacándonos de cualquier duda. Ella también «quiere mirar», pero de frente y su discurso es bastante menos bucólico y mucho más duro y literal: «Verás Pierre, yo te miro de cara, todas las mañanas partes, te vas de aquí, yo no te critico, pero yo no tengo trabajo. Cuando partes lo que veo es tu culo yéndose, tu culo que se va al curro. Así que por la noche tengo que mirarte, mirarte de frente, cuando llegas, cuando vuelves, y para mí mirar de cara es mirar tu pene, no tu culo. El amor tendría que ser para ti un trabajo, si fuéramos ricos». Como sigue observando Silverman: «En esta resemantización extraordinaria del cuerpo, las nalgas representan el trabajo y la separación, la división y la asimetría entre las esferas del hombre y la mujer, y la no reciprocidad. El frente del cuerpo, por otra parte, significa casa, reunión y reciprocidad» [51]<sup>186</sup>. Esa asimetría o separación entre las esferas adquiere materialidad además de en el cuerpo en el espacio negro de la pantalla. Este abismo es el hueco que hay entre la casa y la fábrica, el camino cotidiano, alegoría de lo que «damos a los otros». Al final de la película Pierre que en lo que respecta a su alienación como obrero, es perfectamente lúcido, asegura: «Hay un paisaje, lo cruzamos como idiotas para llegar a casa y una fábrica donde no se puede trabajar durmiendo o a la sombra de los árboles porque no los hay». La censura a la alienación como distancia a partir de este paseo diario la encontraremos en futuras obras de Godard, ya de forma totalmente esquemática y sin metáforas corporales<sup>187</sup>.

En cualquier caso, el espacio negro que cubre los bordes y el centro en *Numéro deux* rompe con cualquier mirada

<sup>186</sup> FAROCKY y SILVERMAN, *A propósito de Godard*, 225.

<sup>187</sup> Este impulso por ir hacia las estructuras y relaciones de los fenómenos más complejos con los años llega a ser radical en Godard moviéndolo hacia cierto estilo brechtiano del caligrama. En su serie *Six fois deux...* prescindirá de las dos pantallas y su hueco negro y tan solo a partir del dibujo, la esquematización, el borrado y las explicaciones someras pintará las fronteras entre las cosas dando lugar a imágenes-idea cada vez más claros sobre aspectos del mundo, es decir a reflexiones hechas con unos cuantos trazos.



[49] [50]



[51]

centralizada y dirigista a la que se había acusado el cine tradicional y se convierte en un enclave de conflicto, es decir, el espacio donde las relaciones de trabajo y de género son legibles. Recuperemos, en este sentido, lo que escribía Deleuze: «Lo que cuenta es el intersticio entre imágenes, entre dos imágenes: un espaciamento»<sup>188</sup>. Este espaciamento creado por el montaje debe permitirnos olvidar viejas categorías, romperlas, es por tanto un ejercicio de hondo calado político. Si la mujer está doblemente oprimida tendremos que establecer una comparación entre su situación y la de su marido. Y si fuere necesario mirar dos veces para apreciarlo, miremos dos veces. Godard mismo anotaba: «siempre hace falta ver dos veces... eso es lo que yo llamo montaje, simplemente una comparación»<sup>189</sup>.

En el proceso en el que Sandrine empieza a hacer comparaciones, cuando lleva a cabo una labor de montaje y se empeña en mirar dos veces y frontalmente cuanto le rodea, —y no solo el cuerpo de su marido—, se va a producir un punto de inflexión en su actitud. Evidentemente lo que comienza a entender es que ella está totalmente inmersa en una red en la que ocupa la última posición. Ella realiza un trabajo doméstico y solitario que aparentemente no produce nada, por el que no es pagada y por el que la única compensación que recibe es un amor que no es tal. Cómo no pensar cada vez que aparece el semblante taciturno de Sandrine, en que este filme se realizó en el preciso año en que aparecieron algunos de los más señeros textos contra la situación de las mujeres en el hogar. En 1975 se dieron a conocer tres artículos de Federici y otras activistas feministas que atacaban duramente la naturalización del trabajo doméstico y la desvirtuación de las relaciones sexuales en el seno del matrimonio. Pueden leerse perfectamente «a dos» o en paralelo a *Numéro deux*:

Se nos atrofiaron los sentimientos de tanto amar y nuestra sobresexualización nos ha dejado completamente desexualizadas. [...] Siempre son las mujeres las que más sufrimos el carácter esquizofrénico de las relaciones sexuales [...] porque para nosotras el sexo es un trabajo, es un deber. [...] Esta ideología que contrapone la familia (o la comunidad) a la fábrica, lo personal a lo social, lo privado a lo público, el trabajo productivo al improductivo, es útil de cara a nuestra esclavitud en el hogar que, en ausencia de salario, siempre ha aparecido como si se tratase de un acto de amor.<sup>190</sup>

---

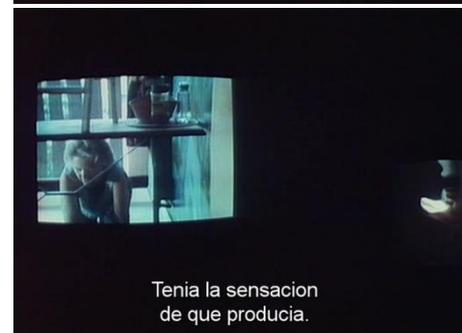
<sup>188</sup> DELEUZE, *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*, 240.

<sup>189</sup> GODARD, *Jean-Luc Godard. Introducción a una verdadera historia del cine*, 26.

<sup>190</sup> Llevan por título «Salarios contra el trabajo doméstico», «Por qué la sexualidad es un trabajo» y «Contraatacando desde la cocina». Véase FEDERICI, *Revolución en punto cero. Trabajo doméstico, reproducción y luchas feministas*, 35-71. No quisiéramos meternos aquí en las honduras teóricas del debate sobre la relación entre el salario y el trabajo reproductivo de las mujeres. Digamos simplemente que Godard y Miéville eran perfectamente contemporáneos a estas preocupaciones y que andaban a la busca continua de comparativas con las que denunciar que el capitalismo todo lo había unificado.

Sandrine es ese ser esquizofrénico y atrofiado que está en el centro de una familia proletaria, encerrada en un suburbio y con una carga de trabajo (reproductivo) que pesa sobre ella. «Y eso duele» decía Sandrine en su monólogo. Duele porque es directamente en su cuerpo donde se producen esas transacciones, esas cargas y descargas, esa circulación de trabajo en la que ella ocupa el final de la cadena, el lugar del desecho. En otra escena conocemos que Sandrine sufre estreñimiento, está sentada en la cocina, visiblemente afligida y comenta: «Es mi cocina, son mis hijos, es mi culo. Hay demasiado dentro. Me hace pensar en la basura» [52]. Volverá después, nuevamente en la cocina, sobre este problema de lo lleno y lo vacío: «Me doy cuenta de que no sé hacer nada. Bueno, exagero. Sé fabricar ternura. Sé cocinar, ayudar a Nicolas con los deberes y chupar penes. Hay demasiado..., y sin embargo, no es suficiente. Sí, hay demasiado pero no basta». Seguidamente la pantalla vuelve a dividirse en dos, vemos a Sandrine practicando sexo oral a Pierrot y a la abuela fregando el suelo en la otra margen. Sandrine sigue su monólogo con el que trata de desentrañar su situación en esa familia y en el conjunto del espacio social de la producción: «Tenía la impresión de que yo producía pero las mercancías ya se habían distribuido. En suma, estaba produciendo a pérdidas. ¿Quién se beneficia de ello? ¿Quién? No, él no. Alguien detrás de él. Algo entre nosotros, el trabajo. ¿Cagar, sabes lo que es Nicolás? Hace semanas que no puedo».

Pudiéramos decir que la utopía de la casa-máquina soñada por Le Corbusier parece realizarse, finalmente, en el cuerpo de ella. Solo que la máquina está rota, se ha parado, no puede más. Si en *British Sounds* veíamos primero la fábrica y luego la casa, en *Numéro deux* ya hay una fusión en un mismo punto, en la anatomía y en el rostro de esta mujer, tan melancólico como el de las chicas de suburbio de *Deux ou trois choses* que no creían en el porvenir. Producción, reproducción y circulación están aquí fundidas en un mismo cuerpo. Sandrine está totalmente encajonada en el trocito de arquitectura de su bloque funcionalista, no sale mucho, no realiza ese camino diario a la fábrica como Pierre. Ella habita una cocina y una cama de la que no puede escapar, y se siente bloqueada: hace demasiado para los demás y demasiado poco para ella. Su cuerpo ya no solo está recortado o fragmentado como el de Charlotte en *Une femme mariée* o cualquier otra mujer de las cintas anteriores de Godard. El cuerpo de Sandrine está radicalmente expuesto a continuos efectos de vídeo, a deformaciones y fusiones que expresan o más bien refractan tanto su enajenación como el estado de toda su familia [53]. No sabemos en *Numéro deux* nada sobre el exterior, nada sobre el pasado de los personajes, nada sobre si alguna vez fueron o no felices, nada sobre su futuro. Nada más que un presente en bloqueo, el bloqueo en la imagen del estreñimiento de ella. Pero lo importante es que Sandrine entiende que todo eso, su casa, su cuerpo, su malestar, está conectado a la sociedad. Y lo sabe porque lleva tiempo



[52]



[53]

pensando y mirando las diferencias y las similitudes entre el trabajo y el sexo o la fábrica y el paisaje.

En realidad, podríamos pensar que lo que hace Sandrine con su complejo sistema de equivalencias y sus múltiples sentidos que pivotan en su cuerpo, es juntar cosas, hacerlas familiares, explicarse un poco mejor y con imágenes su situación. O como diría Jameson sobre esta etapa de Godard:

El punto importante no es solo que no se represente ni el trabajo ni el sexo en y por sí mismos, sino que no pueda hacerse, y que el único modo en que esa representación es mínimamente posible consiste en la analogía con lo demás. Comparar los movimientos físicos que supone el trabajo en la fábrica con los que supone la relación sexual es de algún modo empezar, en la imaginación voyerista, a ver ambos con un poco más de claridad. Hacer juegos de palabras entre ellos [...] es aguzar nuestro pensamiento de una forma quizás algo distinta al modo clásico de desfamiliarización: quizá se trata de *refamiliarización* mutua, una cuestión estructural que volverá a aparecer en las cavilaciones de *Scénario* sobre las relaciones entre la metáfora y lo real.<sup>191</sup>

Esta *refamiliarización* indica que en lo tocante al sexo Godard estaría «a favor y en contra» de la metáfora. Sandrine sería literalmente una trabajadora en esa casa (y una prostituta para su marido). Ese apartamento es para ella literalmente una fábrica y una prisión, solo que toda esa literalidad, todo ese real que es tan escurridizo, solo se puede ver en sus efectos sobre el cuerpo y solo se expresa utilizando difíciles metáforas como el excremento o el sexo anal<sup>192</sup>. Visualmente comprobamos que a medida que discurre el metraje, es como si esa cosa abstracta y extraña pero literal que es el «trabajo» fuese adquiriendo materia al conectarlo con el cuerpo de la mujer, perdiendo así algo de su misterio. Cuando observa esos efectos, cuando se mira, Sandrine infiere que trabajar es producir a pérdidas, para otros, cargarse para que al final no salga nada, es una relación social que la separa de lo que produce —ella dice fabricar ternura, ella *hace* el amor y sin embargo, desde luego, no es esta la emoción que rige su vida—. Para esta ama de casa el trabajo es, en efecto, algo que no va a parar a ninguna parte, como un circuito cerrado. La mierda, lo más duro, lo más próximo, explica mejor la verdad, las vísceras de todo esto que cualquier idea psicologizante del sexo, la familia o el sujeto<sup>193</sup>. Godard y Miéville se han traído al

---

<sup>191</sup> JAMESON, *La estética geopolítica*, 209. [La cursiva es nuestra].

<sup>192</sup> Sobre el uso de metáforas en esta etapa véase Michael WITT, «L'image selon Godard: théorie et pratique de l'image dans l'oeuvre de Godard des années 70 à 90», en *Godard et le métier d'artiste*, ed. Jean-Pierre ESQUENAZI y Gilles DELAUAUD (París: L'Harmattan, 2001), 19-32.

<sup>193</sup> Cómo no recordar que al otro lado de los Alpes, un personaje como Pasolini en ese mismo año de 1975 también recurría a la metáfora de la mierda en su polémica *Salò o le 120 giornate di Sodoma* (*Salò o los 120 días de Sodoma*) para alertar a quien quisiese escucharlo, de que todo estaba ya perdido, de que las trilogías de la vida se habían acabado y lo único que quedaba ahora era darse un gran festín con la basura que a diario generamos. Dicho esto, puntualicemos que mientras que Godard utiliza la metáfora de los excrementos para aludir al problema del trabajo desde un enfoque feminista

primer plano de la imagen todo lo que está detrás, todo lo salvaje, todos los reversos. En *Numéro deux* no hay psicología, hay materia y carne. Hay relaciones de producción que van en cadena: ella, él y detrás el Estado y los patrones, que son los que se benefician de esta coreografía de la violencia.

Godard perfilará esta distribución de roles entre el estado como hombre-patrón y la mujer como clase trabajadora explotada y no remunerada en el primer episodio de su serie de experimentos documentales *France/tour/detour/deux/enfants*. En él conversa con una niña pequeña en su cuarto sobre el reparto de las tareas domésticas en su piso, le formula interrogantes existencialistas a partir de cosas cercanas («¿Sabes lo que es el espacio y el tiempo?»; «Cuando dices que existes para ti, ¿es algo claro y luminoso como tu habitación?»), induciendo a esta chica a convertirse en uno de esos niños filósofos que aparecen en sus cintas, invitándola a reflexionar sobre su presencia en el mundo y a preguntarse por la subordinación de su madre:

Godard.-: ¿Dirías más bien «la señora» o «el señor estado»?

Niña.-: El señor estado.

Godard.-: ¿Y crees que ese señor estado le estaría pagando a tu madre no con dinero sino con, por ejemplo, palabras, palabras como «gracias»? El señor estado le dice a tu madre: Es usted una buena madre que quiere a su hija. Hace falta limpiar sus zapatos y su ropa así que muchas gracias. Entonces tu madre así se sentiría pagada. [54]

El suizo opera aquí como ya era habitual en él a partir de esa confrontación de todo con su inmediato, eso que ahora podemos denominar refamiliarización. Si Godard está haciendo una serie para la televisión estatal que va a verse en los hogares de la gente, ¿por qué no hablar de eso mismo? ¿Por qué no hablar con esas personas que están en las casas, los niños y las mujeres y sobre su relación con el estado? O mejor aún, ¿por qué no hacer que ellos mismos repliquen esta lógica? Como en una *mise-en-abyme*, Godard insta a esta pequeña (que es la versión «real» o «documental» de la niña de *Numéro deux*) a cuestionar su entorno, a ver qué posición ocupa en ese espacio que la configura.

Sandrine podría ser la madre de esta niña. Pero lo importante es que sabe que esta cadena también puede absorber a Pierre, no lo olvidemos: «*Numéro deux* muestra que aunque Pierre ocupe una posición privilegiada en el terreno del género, ocupa una posición subordinada en el trabajo. [...] *Numéro deux* trabaja muy fuerte para evitar la caracterización fácil de las mujeres como víctimas y de los hombres como victimarios»<sup>194</sup>. Por supuesto, no existe aquí una denuncia simplista de la situación de las mujeres en sus espacios sociales. Godard frustra cualquier pronóstico o hipótesis ingenua. Sus mujeres no son las



[54]

---

(y más directamente al plusvalor), Pasolini sigue anclado en una crítica anticonsumista de la sociedad propia de los años sesenta.

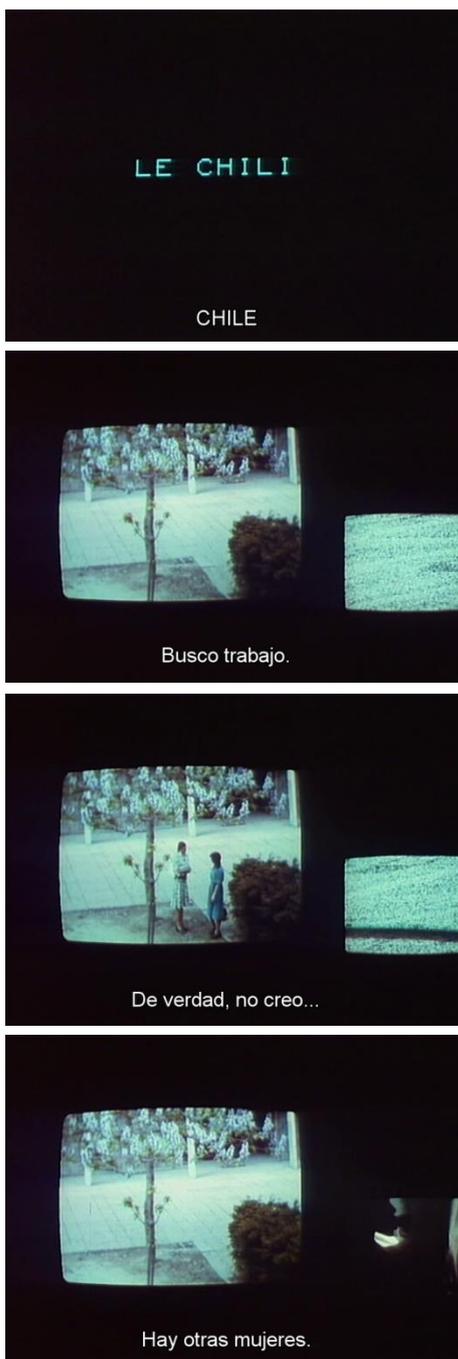
<sup>194</sup> FAROCKY y SILVERMAN, *A propósito de Godard*, 221.

olvidadas, las otras, las invisibles, meros seres sacrificados y eternamente subalternos, como tampoco el suburbio es nunca un lugar esencial (nada es, de hecho, esencial en su cine pues no existe el ser sino el estar). En realidad ellas ni siquiera son la clave de todo el asunto. Godard-Miéville nos dan las pistas para entender que la opresión es una pulsión macabra que aspira a engullirnos a todos (niños incluidos). Detrás de Nana, Natasha, Juliette o Sandrine, van muchos otros, puede ir cualquiera o cualquier cosa. «Cuando a una le va mal con un tipo, siempre puedes dejarlo, pero, ¿qué hacer cuando es todo un sistema social el que te viola?» se pregunta poco después Sandrine.

Lo que pretenden los directores es simplemente dar cuenta de una dominación que no es fija, de un movimiento que por ahora es más visible en el cuerpo femenino. Por ello Godard y Miéville insisten en trazar este mapa corporal de la alienación sexual y laboral a través del trasero y los excrementos de Sandrine, con tal dureza que hace que las alusiones de *Weekend* a la analidad, el canibalismo o los desperdicios parezcan refinadas. Aunque el problema de fondo es el mismo en las dos cintas: ¿qué hacer con el sobrante? ¿Cómo apropiarnos de lo que hacemos para los demás para que no sea simple desecho? ¿Cómo no consumirnos y devorarnos los unos a los otros? Pero recordemos que *Weekend* era una película sobre cómo nos convertimos en monstruos devoradores. Y decíamos que excepto esta cinta anómala en la filmografía de Godard, por cuanto era la única que no estaba protagonizada por algún desheredado, por lo demás, el suyo era un cine sobre cómo podemos convertirnos en sujeto, sobre cómo podemos estar presentes, tomar la tangente al círculo, decir yo existo y vivir. Esto es lo que va a hacer nuestra protagonista a partir de ahora. «¿Dónde ocurre esto?» es la pregunta que formulan Sandrine y Godard en la cinta. Por descontado, el punto de partida y de escape, el espacio desde el que comenzar, será su casa y su cuerpo.

*«Moi aussi» Sandrine es otra*

Sandrine es esa casa máquina que produce desecho, sin otro tiempo que el circular de los días y que mantiene unas relaciones violentas con sus cercanos. Ese es su estado, pero tres episodios que desatarán un cambio en el entendimiento de Sandrine de su situación subordinada. Son simples variaciones sobre lo mismo que se van desarrollando y superponiendo hasta llegar a su reflexión final en ese monólogo que cierra la película. El primero de ellos tiene lugar en el jardincillo de la comunidad que separa los bloques y lleva por título «Igualdad/Chile» [55]. La pantalla muestra dos imágenes: a la izquierda tenemos una vista desde el piso, que en un plano general enfoca a Sandrine en su encuentro con una vecina que la invita a participar en una reunión sobre las mujeres chilenas torturadas bajo la dictadura; mientras que a la derecha un monitor con niebla parpadea.



[55] [56] [57] [58]

Sandrine rehúsa ir a la charla alegando que no tiene tiempo y además, eso no le concierne en absoluto. «¿No le interesan las cuestiones de las mujeres?», le insiste la vecina, hasta que nuestra protagonista promete considerarlo y se lleva un folleto sobre el tema. En el camino de vuelta lo ojea, lee las atrocidades, las humillaciones y la violencia sexual a las que están expuestas las prisioneras en el país andino [56] [57]. De repente la pantalla de la derecha ha dejado de parpadear, se ha hecho totalmente nítida para mostrarnos una imagen de ella practicando una felación a su marido [58]. Se trata, evidentemente, de la asociación que la propia Sandrine está realizando en su mente o mejor, digamos, con su imaginación y en su conciencia, recuperando un monólogo de Godard en *Deux ou trois choses*: «Si por casualidad las cosas se hacen nítidas quizá solo sea con la aparición de la conciencia». Es la imaginación, el poder de producir imágenes, lo que ayuda a Sandrine a entender, y con ello no hace sino cumplir aquella máxima que se cacareaba en *Le Gai savoir*: «El conocimiento será controlado por la imaginación representando la conciencia de clase». Sandrine tiene las cosas cada vez más claras y ha empezado a hacerse cargo y a utilizar sus imágenes y metáforas. Justo antes de abandonar el encuadre izquierdo, el del exterior, Sandrine lee más lentamente, despierta y lo ve todo nítido: «Hay otras mujeres. Yo también» [*Il y a d'autres femmes. Moi aussi.*].

Sí, estamos en una «película en la que se puede mirar» [59], se nos decía, pero ¿mirar cómo y mirar desde dónde? Innegablemente la mirada en *Numéro deux* adopta la posición de la mujer, llegando incluso a hacernos entrar en su imaginario (en esos ecos de imágenes que saltan de golpe en su cabeza). *Numéro deux* afirma contundentemente que mirar es cotejar, el primer paso para poder decir «yo existo porque hay otras, porque yo es otra»<sup>195</sup>. Cotejar es un acto que violenta, que hace entrar lo externo en lo interno, que une lo que está lejísimo (las prisioneras chilenas) con el aquí y ahora (la prisionera doméstica). Esta entrada virulenta de la historia —o mejor precisemos, de la crueldad y la violencia de la Historia— y esta idea de que la imagen puede golpear ya la hemos sentido antes. De hecho, esta comparación que hace Sandrine recuerda mucho a aquella que hacía Juliette al final de *Deux o trois choses* cuando meditaba sobre su explotación en aquel hotel donde ejercía la prostitución para acabar evocando la situación de una mujer vietnamita, cuando pensaba «los límites de su mundo» y el espectador entendía que esos límites no eran de índole geográfica o territorial sino de clase y género, o mejor dicho, inducíamos que pensar espacialmente era incluir esas categorías [60]. Para esto que antes se hacía con el montaje, Godard cuenta ahora con su pantalla bifronte que deja tanto espacio negro alrededor [61], espacio que se convertirá ahora,



[59]



[60] [61] [62]

<sup>195</sup> Podemos así afirmar que *Numéro deux* no participa en modo alguno de ese cine que propicia una mirada masculina que objetualiza y disfruta de cuanto tiene delante y que tan bien describió Mulvey para los años dorados de Hollywood. MULVEY, *Placer visual y cine narrativo*.

luego de haber simbolizado las distancias entre la pareja y propiciado la comparación, en la condición de posibilidad del emerger de *otra cosa*. Maticemos y digamos que también en *Deux ou trois choses* en el momento de máxima reflexión la pantalla se fundía en negro, en aquella taza de café hecha cosmos que acababa con ese «hoyo que separa» lo subjetivo y lo objetivo [62]. Tampoco era la primera vez en la que Godard utilizaba el negro y la escasa iluminación como telón de fondo para sugerir que los personajes femeninos estaban abriendo los ojos a una realidad interior —recordemos esos perfiles recortados de Nana, Natasha o Patrice en sus accesos meditativos—. En *Numéro deux* esa zona negra está siempre presente y en un determinado momento empezará a hacer las veces de «espacio performativo», de vacío al que hay que abstraerse para redibujar la superficie del mundo<sup>196</sup>:

El negro en *Numéro deux*, o en *Ici et ailleurs* no es en absoluto ni las tinieblas de la muerte, ni la nada. En absoluto es eso. El negro es la condición del surgimiento de otra cosa, otra cosa que ya no es el goce bestial y opresivo del ojo masculino [...] esta otra cosa, lo sabemos, es una voz, una voz de mujer.<sup>197</sup>

Solo que esta voz de mujer que surge del vacío negro ya no es privada, individual o psicológica. Lo que está buscando es desdoblarse, poder decir nosotras y salir de sí (lo veremos en seguida). Por eso, más adelante Sandrine, también en su cocina y rodeada de un espesor oscuro repetirá esta misma conclusión: «Tengo la impresión de que todo lo que hago es mierda. Me pregunto si hay otras mujeres en Francia, así» [63]. Sandrine se pregunta por sí misma, se observa de frente y se piensa «con otras», en común de un modo muy parecido a cómo esas mujeres del cortometraje *Réponse de femmes: Notre corps, notre sexe* (1975) de Varda, nos miran de cara a cara y reconocen: «de acuerdo, soy única pero soy todas las mujeres» [64]. Idénticamente, y aunque sea a tientas, Sandrine está produciendo un tercer elemento que la saca de ese número dos que la angustia. Según Silverman «al progresar de una identificación con un "yo" estrictamente privado hacia una con la categoría "mujeres", Sandrine asume una identidad abiertamente social. Sencillamente por entenderse como miembro de un grupo, vuelve posible un vasto rango de transacciones sociales, económicas y psíquicas con el mundo exterior a la familia. De repente abre de par en par la puerta que lleva al intercambio simbólico»<sup>198</sup>. «Yo es nosotras». Ahora Sandrine puede intercambiar las imágenes, y si se nos permite la expresión, digamos que ella se hará dueña o al menos



[63] La primera imagen es de *Numéro deux*. [64] Las dos últimas son de *Réponse de femmes: Notre corps, notre sexe*.

<sup>196</sup> Esta idea del espacio performativo la hemos tomado de Amie SIEGEL, «Factories and the Factory», en *A Companion to Jean-Luc Godard* (London: Blackwell, 2014), 351-67. En este capítulo la autora compara esta partición de la pantalla en *Numéro deux* con la que Warhol hiciera en *Outer and inner space* (1966) para filmar a Edie Sedgwick, la célebre actriz y modelo, desdoblada, conversando consigo misma, con su imagen.

<sup>197</sup> BONITZER, *Le regard et la voix*, 66.

<sup>198</sup> FAROCKI y SILVERMAN, *A propósito de Godard*, 235.

reclamará para sí las metáforas y comparaciones que usa para describirse. Frente al bloqueo general y frente a los roles asignados que hay en la casa, Godard nos dice que se puede jugar con las palabras y las imágenes, modificarlas, liberarlas de sus sentidos unidimensionales. Manipular el lenguaje es un acto político y liberador, por eso los juegos de palabras son un asunto bien serio, pueden curar enfermedades. Llegado un momento parece que Sandrine intenta hacer lo propio, se apodera del lenguaje, y combina las imágenes de modo que éstas empiezan a entrar en contacto entre ellas (a *glisser*) para ayudarla a entender. Sin duda, este deseo de apropiación responde a un intento por darle la vuelta a la situación, por hacer que lo que era desperdicio encuentre un sentido, para que su silencio se rompa y para que aquello que era trabajo se torne en amor. Si Nana hacía filosofía sin saberlo, Sandrine hace política sin darse cuenta.

Quizá por ello en esta segunda parte de la película palpita en Sandrine la exhortación a «ser nuestro propio historiador» —o sea a contarse a sí misma su propia historia, a fabricarse sus imágenes— con la que se cerraba *Tout va bien*. Sin embargo, aparentemente, ella no tiene un espacio colectivo desde el que luchar y elaborar el gran relato de esa lucha. «La fábrica —argüía Deleuze— hacía de los individuos un cuerpo, con la doble ventaja de que, de este modo, el patrono podía vigilar cada uno de los elementos que formaban la masa y los sindicatos podían movilizar a toda una masa de resistentes»<sup>199</sup>. Pero aquí Sandrine está sola y solo tiene su cuerpo, un cuerpo que ni tan siquiera le pertenece. Ese cuerpo, su fábrica, tendrá que recuperarlo —«Es mi cocina, son mis hijos, es mi culo»— y utilizarlo como punto de partida para comprender la realidad, porque su cuerpo, lo sabe, es también social (él «es otro», por así decirlo). Para Sandrine el significado de las cosas no está flotando en el aire ni es el resultado de una sesuda teorización marxista. Ella no participa como su marido en ninguna manifestación ni está afiliada a un sindicato, solo se tiene a sí misma, a ese «yo» que ha aprendido a hacer colectivo. Para ella todo entendimiento de las cosas baja de las alturas teóricas a la triste realidad de su casa, parte de su soledad, de ese demasiado que es una nada y está pegado a su cuerpo.

### *Por un cine del cuerpo: Sandrine entre el abuelo y la abuela*

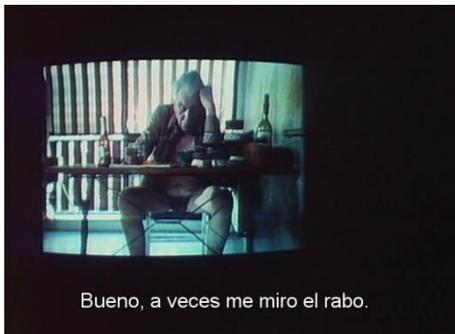
Pero pasemos a observar qué cuerpo o noción de él tiene Sandrine y cómo habla este cuerpo. Sandrine es, en ese sentido, diametralmente opuesta al abuelo y ligeramente distinta a la abuela. En *Numéro Deux* el abuelo, el *mayor* de esta familia proletaria, excamarada del partido comunista y antiguo delegado de la CGT, se pasa la vida recitando sus viejas historias sobre la heroica (y masculina) lucha obrera en el pasado. De sus

---

<sup>199</sup> DELEUZE, *Conversaciones 1972-1990*, 280.



la huelga es antes que nada  
el silencio.



Bueno, a veces me miro el rabo.



Eso es Historia, no cine.

[65]

historias (completamente fálicas) extrae un placer casi erótico y solitario que no puede poner en común y compartir con ningún otro miembro de su familia a pesar de que éstos se ven obligados a estar siempre presentes como si el abuelo, nos dice Farocki, hiciese de radio colocada en mitad del salón [65]. Por las hazañas que narra y sobre todo por los protagonistas que las desempeñaron, estas historias del abuelo son onanistas, absolutamente excluyentes para el resto de su familia (en especial para su mujer): no dicen nada sobre sus actuales problemas en ese bloque de pisos triste y cerrado. «Érase una vez», dice el intertítulo, un abuelo que no mira a su alrededor, que de hecho habla más que mira. No es capaz de percibir, aunque lo tenga delante de los ojos, que lo importante es del orden de todo aquello que la izquierda que él representa consideró irrelevante y menor: el espacio, el tiempo y la vida cotidiana, lo reproductivo, la sexualidad y la división de género. Por añadidura, tampoco sus historias están contadas con el objeto de nada que se le parezca a crear una comunidad en torno a ellas pues no parece importarle hablar completamente solo. El abuelo se toma todo el tiempo del mundo —ese que su mujer emplea en limpiar el suelo— en sus soliloquios, sus recuerdos, sus narraciones sobre unas luchas populares ya totalmente fantasmáticas. Caricatura de una izquierda trasnochada y viril, el abuelo se da a la masturbación con sus propios *grand récits*. Godard y Miéville le regalan un tiempo que funciona como marcador social: ese tiempo es el privilegio histórico que él sí ha tenido para hablar. Pero como un cuchillo de doble filo, el efecto temporal se hace revelador: aquello que el abuelo cuenta sentado y con calma está tan desligado de la pequeña historia de esa casa, es un relato tan independiente y prolongado, que dejamos de escucharlo.

En un sentido inverso esta toma larga y estos tiempos prolongados serán la mayor baza del cine feminista en los años setenta, claro que lo que se filme ya no será la perorata despegada de la realidad sino el silencio y el vacío —enormemente elocuentes y cargados de sentido, no obstante— de la vida cotidiana de las mujeres. En *Numéro deux* Godard se acerca a esta estética reposada de los tiempos cotidianos y aparentemente sin relato en que tienen que habitar las mujeres cuando filma a la abuela. Lo hará con mayor fuerza en sus series televisivas cuando entreviste a «mujeres que no son demasiado interesantes (para la televisión)», y precisamente por eso hay que mostrarlas durante una hora haciendo sus labores, limpiando, jugando con su hijo, etcétera<sup>200</sup>. Mas en *Numéro deux* lo que le interesa es, ante todo, meter el dedo en la llaga de las contradicciones entre hombres y mujeres. Por eso utiliza el tiempo y el lenguaje para subrayar sus diferencias. Inversamente al mayor de la familia, la abuela capta nuestra

<sup>200</sup> Para este serial de Godard nos remitimos a NAVARRO, «Proyectar, recibir. *Six fois deux y France tour détour deux enfants*, de Jean-Luc Godard y Anne-Marie Miéville. *Numéro deux*, de Jean-Luc Godard».

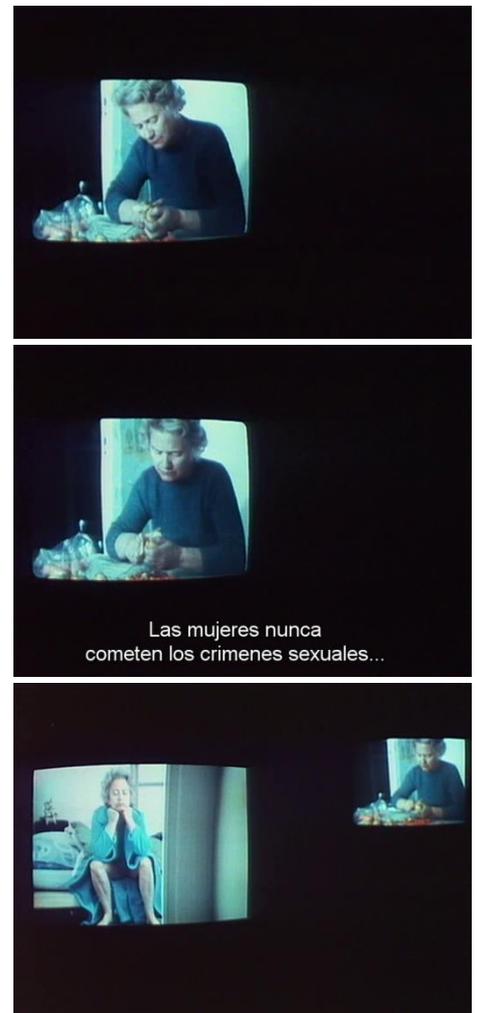
atención, no cesa de moverse y hacer todo tipo de cosas en una pantalla que la deja aislada. Pela unas zanahorias, hace la cama, plancha unas toallas, pasa el trapo a las patas de una mesa y finalmente se lava en el baño [66]. Escuchamos su voz que nos recita unos textos sobre la degradación de las mujeres, pero en todo momento sus labios permanecen quietos. La abuela habla pero no desde su experiencia, como comenta Silverman, «de hecho no usa ni una vez el pronombre de primera persona, como si fuera incapaz de inscribirse en el lenguaje o la narrativa»<sup>201</sup>. ¿De quién son entonces estas palabras?: «He filmado los diálogos de una mujer —esclarece Godard—, pero no los he escrito, como tampoco los de la niña. Por lo que se refiere a la anciana, no teníamos ideas y hemos recurrido a citas de Germaine Greer. Sobre el anciano sí que tenía ideas, puesto que soy yo».<sup>202</sup>

La lacónica voz de la abuela declama algunos pasajes de *La mujer eunuco*, el clásico ensayo de Greer aparecido en 1970 en el que examina la subordinación de las mujeres por los hombres y la pasividad de todos —ellas incluidas— en este orden social. Godard sigue su camino de autorebajamiento e incluso de degradación —«el abuelo soy yo»—, sigue queriendo callarse para que entren otros textos y otras voces. El impacto del feminismo fue tan fuerte en Godard que dejó de lado las fabulosas citas maoístas que tanto le habían seducido por los escritos de Greer a la hora de elaborar las intervenciones de la abuela. Su veta abstracta y estructuralista va disipándose en estas tomas en las que notamos un interés por filmar de la forma más directa posible las faenas de una mujer mayor. Pero con este matiz evidente: ella no tiene palabra, solo cuerpo. Eso sí, su cuerpo anciano, arrugado y despacioso, nada espectacular ni eróticamente cargado, está fuertemente presente en la pantalla, mientras arregla las sábanas de la cama y se sienta en el borde para tomarse un respiro y mostrarnos su rostro cansado y su sexo completamente de frente. Tenemos tiempo de mirarlo tal cual, sin parpadeos, ni troceamientos, ni cambios de plano ni nada que se le parezca al juego godardiano con el cuerpo femenino. Simplemente lo tenemos delante, tendremos que confrontarnos con él por un tiempo que no llega a la hipérbole del minimalismo pero sí es más generoso de lo habitual en nuestro autor. Surge entonces cierta sensación de un renacer de la imagen documental en un espacio que no habíamos visto hasta ahora. Un impresión de frescura (aunque inquietante) nos asalta, como si abriésemos los ojos por primera vez a una corporalidad que por ser precisamente eso, corporal, desborda los discursos, las palabras, los análisis:

La preocupación de Godard ha sido subrayar que hay un elemento que resiste la geometría de textos contradictorios y espacios delineados: el cuerpo. El cuerpo es esa sustancia opaca que detiene la luz; el cuerpo es lo que emite y recibe el discurso; el cuerpo de la mujer es lo que escapa a las preguntas del hombre

<sup>201</sup> FAROCKI y SILVERMAN, *A propósito de Godard*, 219.

<sup>202</sup> GODARD, *Godard par Godard. Des années Mao aux années 80*, 187.



[66]

al respecto; el cuerpo es ese objeto misterioso... [...] Es, pues, el objeto real del cine y su elemento más impuro.<sup>203</sup>

Pero, repetimos, Godard no es ingenuo, más bien descreído. Estar siempre vigilante se ha vuelto su único principio después de Mayo. Sabe que estos pedazos de realidad fenoménica, de realidad realista, no manipulada, fresca, matérica, etcétera, no pueden ir solos, tienen que dar cuenta de la verdad social, y eso supone en este caso, que la abuela no puede hablar y que su cuerpo tan presente, está, sin embargo, callado. «La abuela —añade Silverman— no tiene modo de hablar de sí misma en primera persona, dado que no solo la cultura burguesa sino también la izquierda tradicional no lograron ofrecerle los recursos narrativos para contar su historia. El feminismo, por lo tanto, debe representarla, aun si no es de manera adecuada» [67]<sup>204</sup>. La abuela no puede decir «yo existo», no tiene los medios, se los han negado, no tiene el lenguaje con el que escribir su historia, tiene que echar mano de unos textos que aunque la describan le son ajenos porque no los ha interiorizado. A la abuela no le queda más que su cuerpo trabajando que está ahí tan directamente delante de nosotros que parece decirnos que eso es lo único que le han dejado.

Godard aseguraba que *Numéro deux* era una película diferente. Ciertamente lo es. Aunque hay gestos anteriores (*British Sounds* es el más evidente), en ella la visión del cuerpo femenino no solo se plantea como espacio donde mejor leer las atrocidades de la transformación capitalista, sino también como materia resistente y punto de arranque para otra vida. Este es el trabajo que a Sandrine, a diferencia de la abuela que ya no puede, le queda por hacer. Sandrine tiene que apropiarse de su lenguaje, de sus imágenes y de su cuerpo. Godard distingue en *Numéro deux* entre lo propio y lo familiar. El cuerpo propio es aquello que debe ser descubierto a partir de un ejercicio de autorreconocimiento político. Lo propio no es ni lo íntimo ni lo natural, es lo que está ahí, pero no se tiene aún un punto de llegada. Godard propone una política del cuerpo que nos da las pistas para criticar el espacio. Veremos cómo esta política ya no la dirige él sino Sandrine.

Godard y Miéville dicen sí a un cine del interior y de los cuerpos pero con sentido, esto es, apropiados y no solo expuestos. Así, el realismo y la presencia tan firme de este cuerpo de mujer anciana o la filmación de escenas de sexo en el matrimonio, no tienen solo que ver con retomar y ampliar el espectro de lo filmable donde lo dejó el neorrealismo. De lo que se trata, sobre todo, es de arribar a una corporalidad micropolítica, por otro lado tan propia de los años setenta. Se ha dicho en algún caso que Godard es el eslabón necesario entre los dos momentos de máxima fidelidad por lo cotidiano, entre los años cincuenta y los setenta. De un lado, aquel del cine

<sup>203</sup> Palabras de Béatrice Reynaud en WITT, «Altered Motion and Corporal Resistance in France tour detour deux enfants», 211.

<sup>204</sup> FAROCKI y SILVERMAN, *A propósito de Godard*, 221.



[67]

neorrealista y humanista de los años cincuenta que se acerca a lo corriente pero no logra producir una imagen real de cuanto éste tiene detrás, porque evade el problema del lenguaje y el entramado social que da forma al mundo y al cuerpo. En la otra orilla, ese otro hiperrealismo del cine minimalista, estructuralista y feminista de los setenta que observa, describe y cuestiona lo ordinario desde el análisis pormenorizado de cuanto éste tiene de construido socialmente, por lo que hace al espectador (políticamente) consciente de su propia fisicidad. Godard rehízo la herencia neorrealista durante los sesenta y su obra puede considerarse una correa para esta transmisión. Con su sensibilidad para mirar el cuerpo como mapa de los cambios sociales en los años sesenta y su desplazamiento hacia lo menor a partir del 68, el suizo generó ese paso ineludible entre estas dos corporalidades, entre estas dos fenomenologías, si se nos permite la expresión<sup>205</sup>.

### Contra el trabajo, número tres: el amor

Por eso los siguientes episodios en los que se aprecia cómo se va gestando un cambio en la posición de Sandrine en esa cadena metafórica que es su vida, mantienen esta fusión clave entre lo somático, lo emocional, lo social y lo político. Llegará a un feminismo y a una crítica general de su situación, aunque aún titubeante a partir de su cuerpo. Habíamos dejado a la protagonista cada vez más exasperada por realizar un trabajo por el que no se le paga (el trabajo sexual para su marido y sus tareas domésticas). Alegóricamente, en consecuencia, molesta por su estreñimiento y anhelando poder habitar otro cuerpo y otra casa distintas, esos que metafóricamente significarían reunión, afectividad. En la siguiente escena relevante tenemos otra vez la imagen de Sandrine duplicada: a la derecha ella fuma un cigarrillo en su cocina, entre disgustada y pensativa, mientras que a la izquierda la vemos entrar en su dormitorio y comenzar a masturbarse así como a oponerse a la participación de su marido en la acción cuando éste quiere sumarse. Su voz en off monologa: «Vuelvo sobre mí pero estaba fuera de mí. Completamente fuera de mí. Estaba cargada y descargo» [*Je reviens chez moi. J'étais hors de moi. Complètement hors de moi. Et j'étais toujours chargée. Alors je décharge*] [68]<sup>206</sup>. Este



[68]

<sup>205</sup> Véase MARGULIES, *Nada ocurre. El hiperrealismo cotidiano en Chantal Akerman*, 31-40.

<sup>206</sup> Hemos sostenido en esta tesis que Godard nunca se olvida de sus lecturas fenomenológicas. Aunque concebida en el ambiente del feminismo de los setenta, *Numéro deux* hunde sus raíces en los textos de Merleau-Ponty. Tanto es así que estas mismas palabras y con las mismas intenciones filosóficas las encontramos en ese libro insignia para Godard que fue *Le visible et l'invisible*. «No podía atraer el mundo y a los otros a mí, y tomar el camino de la reflexión, si no era porque estaba fuera de mí [«j'étais hors de moi»] en el mundo y con los demás y en cada momento esta es la experiencia que nutre mi reflexión. No se produce si no es admitiendo la doble polaridad de la reflexión y que como decía Hegel, entrar en uno mismo es también

momento, según, Farocki y Silverman, «connota no solo una forma de producción que no circula, sino también la retirada de Sandrine respecto de las dificultades del sexo con su marido, y una insistencia en su propio placer»<sup>207</sup>. Este autoerotismo, este deseo por un placer improductivo y por «*se donner à soi meme*» recogiendo el aforismo de Nana, podría ser leído perfectamente, como una negación del trabajo en tanto algo que genera unos frutos que no acabarán en sus manos. El onanismo de Sandrine se produce precisamente después de tomar consciencia sobre su ser social como mujer, con un cuerpo, un discurso y un deseo de salir del solipsismo. Es entonces cuando ese mapa de significados que es el cuerpo sexuado puede empezar a reordenarse. El cuerpo entero podrá ser erotizado y se intuirá con ello que puede alcanzarse al fin una distribución de la energía libidinal que ya no esté sacrificada a la lógica productivista organizada en torno a la familia y concentrada en y por tanto reducida a la genitalidad.

A esta escena le sigue otro pasaje positivo, aunque a buen seguro el más extraño de la cinta: vemos a la pareja y a sus hijos desnudos en la cama con Sandrine en el centro del encuadre hablando, ahora sí, del sexo y del amor como una forma de comunicación o de habla y por ello privilegiando la metáfora de la boca. El amora ahora es un diálogo y la familia está en un espacio común. Lo que ha cambiado aquí no es ni el espacio social de la casa ni los personajes, sino simplemente la relación que los une y que es deseada, ya no es de opresión o trabajo sino, como dice el intertítulo, de «Fraternidad» [69]. Esta escena se produce después de que Sandrine haya hecho algo así como un trabajo de ver, solo que en este sentido la palabra trabajo ya no remite a un producir para otros sino a un esfuerzo porque algo cambie. Como sentencia Sterritt a propósito de esta escena, «por más oscura y perturbadora que esta película sea con frecuencia, su conclusión puede ser vista como utópica» [70]<sup>208</sup>.

No será la única vez que Sandrine rechace el trabajo y hable del amor. En otro pasaje ya muy cercano al final de la película, sabemos que Sandrine ha encontrado un empleo buscando ese «algo que le falta», quizá algo de autonomía y con la idea de estar con otras personas, no estar sola. Pero mientras friega los platos le cuenta a Pierre que lo ha dejado porque no le



[69] [70]

---

salir de sí [«*sortir de soi*»]. Maurice MERLEAU-PONTY, *Le visible et l'invisible* (París: Gallimard, 1964), 73.

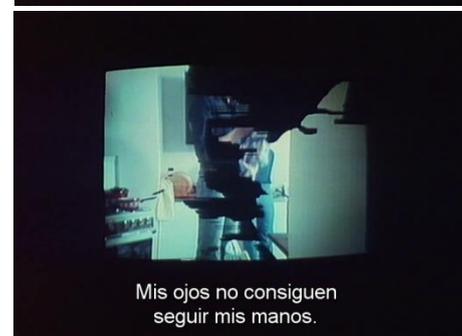
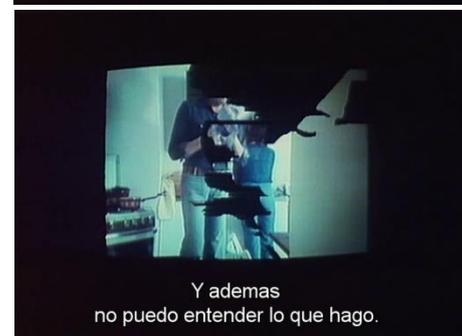
<sup>207</sup> FAROCKI y SILVERMAN, *A propósito de Godard*, 229.

<sup>208</sup> STERRITT, *The Films of Jean-Luc Godard. Seeing the Invisible*, 159. Sterritt se apoya en Marcuse y hace encajar las teorías del alemán con el despliegue de términos que realiza Godard en el que utopía y amor se funden para contraatacar al «trabajo» como «principio de realidad». Aunque creemos que Godard está lejos de la noción de «represión» tan marcusiana ciertamente es más que plausible una lectura paralela del célebre ensayo del teórico de Fráncfort y la película del suizo. De hecho, cuando Marcuse habla de la «desexualización del organismo necesaria para la utilización social de éste como instrumento de trabajo» o cuando nos invita a pensar que «bajo condiciones no represivas, la sexualidad tiende a convertirse en Eros» es casi imposible no pensar en Sandrine.

convención: «todo va demasiado rápido. No puedo comprender lo que hago. Mis ojos no consiguen seguir a mis manos» [71]. Pierre le responde que quizá no haya nada que comprender y tanto menos que pensar. Sandrine se gira y alegra: «Quizá es eso lo que no está bien en ti». Ella quiere pensar y ya sabemos que eso significa usar su imaginario. Las dos imágenes de ella que apreciábamos en la escena anterior a partir de la disposición partida de la pantalla, se han fundido ahora en una sobrepresión que combina su rostro hablando —«hay demasiado y sin embargo, no es suficiente»—, con un plano entero de su cuerpo enjuagando los platos. De repente parece que vemos más allá, vemos el sitio en el que está esa cocina, pero también lo que piensa Sandrine mientras habla y gesticula. Por ello, Bellour ha comparado el uso del vídeo en Godard con la pintura de Francis Bacon, porque en ambos casos la superficie revela al mismo tiempo el movimiento externo de un cuerpo y el trastorno interior, el pensamiento, el grito que está por venir. El cine, diría Godard, está hecho para ver lo que piensa Berthe Morisot, lo que piensa la camarera del Folies-Bergère, lo que piensa la prostituta en *Deux ou trois choses*, lo que piensan todas esas mujeres explotadas y, por supuesto, lo que piensa Sandrine en y de ese espacio [72]. Solo que ahora ella, a diferencia de sus predecesoras, no solo tiene unos ojos melancólicos que lo dicen todo, sino una voz para hablar. Sandrine también quiere hablar. En este punto da comienzo un discurso de Sandrine que no cesará hasta el episodio final (y que contiene algunos pasajes que ya hemos citado) cuando se encuentra en la sala de máquinas con un Godard empequeñecido, tumbado sobre su mesa escuchando a su actriz:

Estaba obligada a cargarme demasiado, incluso alegremente. Pero eso es demasiado fuerte. Mi tejido cruje [...] Me pregunto si hay otras como yo en Francia. Mi rol ha terminado. ¿A qué juegas? Maldita sea. Entonces él me explica. Pero no es él quien me explica sino yo quien comprende. Primero yo. Hay siempre muchos como él. Siempre hay que como él dicen: «Friega los platos. Haz huelga. Vuelve al trabajo. Ven a follar. Vámonos de vacaciones». O peor, soy yo quien lo dice por él. Entonces, él en mi lugar trabaja. En mi lugar. En mi lugar. Dar noticias de los demás es un trabajo especial, sobre todo cuando se cobra por ello. Pero dar noticias, dejar a los otros que den noticias de ti, es un crimen. [...] Busquemos noticias de nosotros mismos, allí donde solo hay noticias de los demás. [...] Soy yo quien debería estar ahí, pero no lo estoy. Aún no. Aún y ya. Ya, yo. Ayer, hoy. Hijos y padres. Número dos y número tres ¿Y yo? Finalmente en mi sitio. Número tres. Yo, entre mi pasado y mi futuro, entre una vieja y una joven. Yo, que encuentro las palabras. [...] Poder hacerlo, querer ese poder. [73]

Los apartes de todas las heroínas de Godard eran apenas el prelude de la disertación que ahora Sandrine, en esta última queja llena de rabia, nos lanza. Como el director, Sandrine quiere pensar y comprender lo que hace: «que sus ojos sigan a sus manos». Con ello acaba por reconocer su lugar, rechazarlo y querer ir hacia otro sitio, en una huida que no será espacial sino subjetiva. El esfuerzo de Sandrine por constituirse es una de las



[71]



[73]



[72] La primera imagen es de *Numéro deux*. Siguen *Deux ou trois choses y Histoire(s) du cinéma*.

culminaciones de este impulso que sienten las mujeres por fracturarse y salir de sí en el espacio social en el que se encuentran. Sandrine ha usado su imaginario para eso, ha tratado de negar su posición social rechazando el trabajo, para conseguir salir aunque sea simbólicamente, de esa situación y de esa casa. Ha conseguido que se hagan cosas por placer y que se entienda, al menos por un momento, que las relaciones no tienen porque estar fundadas en la violencia sino que pueden ser entendidas como un diálogo. No será la única. Poco después, en *Scénario du film Passion*, Godard describirá a la protagonista de su película como una mujer que se encuentra «entre el amor, el trabajo y algo entre ambos», una mujer que «también será doble y deberá luchar consigo misma para no suicidarse». Sandrine ha realizado esa lucha consigo misma y ya no necesita que nadie le explique nada, ha encontrado las palabras dejando así de ser cómplice de su propia opresión —o más bien queriendo hacerlo—. Entonces, como anota Silverman «significativamente, ella no se "vuelve" un "hombre", ni ocupa la posición "número uno". En su lugar, dado que Sandrine entra en el discurso público solo después de realizar una identificación con la categoría "mujeres", se coloca en una posición totalmente nueva, una por fuera de la diferencia sexual tal como la conocemos. "Finalmente en mi lugar", dice, el "número tres"»<sup>209</sup>. Sandrine es un ejemplo más de que *La mujer* en Godard es un devenir hacia una tercera posición que no es ni masculina ni femenina, no es solo cuerpo o solo voz, ni es solo una trabajadora, una madre, una prostituta o una militante, es un tercer espacio más allá de todo esto. Si Godard ha aprendido algo del psicoanálisis es que ese *La* debe tacharse. No existe *La* mujer. O en todo caso, la mujer no es mítica sino contingente, está siempre en gerundio, es compleja, se busca, es ella misma alegoría de una transformación necesaria en la subjetividad. Desde su posición (su cuerpo y su casa) Sandrine acaba por formularse la madre de todas las cuestiones políticas: ¿qué es un «nosotros» que no está bajo el ideal de un «yo»?

*Numéro deux* condensa todos esos pasajes entre terrenos movedizos. Es una obra de funambulista pues está permanentemente meciéndose, hurgando en los intersticios, haciendo problemático lo sencillo. En el ecuador de los años setenta, ese otoño del siglo, ésta es una película sobre una transición a otra etapa histórica y a otra política que la traduce en sus mismas formas. Como tantas otras en la trayectoria de Godard, *Numéro deux* es también una película sobre la historia, la ciudad y sus espacios cualesquiera. Pero esa historia y esta ciudad se miran desde la subjetividad, desde la angustia, desde las manos, desde el cuerpo, porque las historias del cuerpo no están por debajo de la Historia con mayúsculas, ni las ciudades se aprecian solo al caminar: hay quien las mira desde la ventana de su casa. Por ello, *Numéro deux* nos sirve como todo el resto de sus cintas, para comprender nuestro mundo y entendernos

<sup>209</sup> FAROCKI y SILVERMAN, *A propósito de Godard*, 239.

un poco mejor. Pues como decía Godard, «el verdadero cine debe mostrar algo visible en ese invisible, algo que pueda servir, puesto que uno se sirve de los ojos incluso para andar por casa»<sup>210</sup>.

### *Je, tu, il, elle, Jeanne y Sandrine, devenires y explosiones*

Hasta aquí el alegato de Sandrine, esa mujer-fábrica que se ha arrancado de su ensimismamiento, se ha atrevido a decir no, yo soy otras y que se mira para poder hablar y existir. Pero en esa prédica que acabamos de escuchar se esconde otra que al término de la película, es igualmente provocadora: sería necesario que todo esto lo hubiese filmado ella misma— «Soy yo quien debería estar ahí, pero no lo estoy»—. Qué duda cabe que este discurso de Sandrine, al que un Godard quedo y literalmente cabizbajo presta oídos, es una defensa más que airada de la necesidad de que las mujeres tomen las cámaras. «La novedad todavía torpe de *Numéro Deux* —se excusaba el suizo— estriba en que se trata de un discurso enteramente de mujer (la productora de la película, una niña y Germaine Greer) más o menos bueno y siempre grabado por un hombre, puesto que las mujeres aún no obtienen acceso a los medios materiales de comunicación [...] Y yo quiero que exista »<sup>211</sup>. Viniendo de Godard, esta no sería, claro está, una exaltación de la idea un poco ingenua de la búsqueda de la verdad de las mujeres en la autorrepresentación, sino más bien una defensa del cine como puesta en común y confrontación de los diferentes puntos de vista de la realidad. Si el poder del cine es que nos permite pensar nuestra vida con las imágenes y hablar de ella, vale decir, criticarla —«La gente habla en el cine. Aún más que en la vida, porque en la vida están limitados por el trabajo»<sup>212</sup>—, ¿cómo no querer que el otro pueda producir las suyas, pueda contestarnos con sus propias palabras e imágenes, pueda plantear sus soluciones, sus ideas y miradas? Godard continuaba: «Así que ya es hora de que las mujeres hagan películas, u otras cosas... Sobre las soluciones que van a aportar o que querrían aportar a los problemas que les causan los hombres».<sup>213</sup>

Dicho de otro modo, en el universo de Godard, la llegada del cine feminista se aplaude desde esta noción del cine como conversación o diálogo con el mundo. Durante toda la década de los setenta el director lidió desesperadamente por conservar el cine como elemento primordial dentro de una esfera pública, como un objeto doblemente útil porque muestra las inquietudes y cuestiones comunes y a la vez es el lugar en el que debatirlas.

---

<sup>210</sup> GODARD, *Jean-Luc Godard. Pensar entre imágenes*, 316.

<sup>211</sup> *Ibidem*, 110.

<sup>212</sup> GODARD, *Jean-Luc Godard. Introducción a una verdadera historia del cine*, 83.

<sup>213</sup> *Ibidem*, 85.

Había ahora un nuevo agente en esa esfera, las mujeres, a las que tocaba escuchar y recibir sus imágenes. El cine que dice algo del mundo, para Godard, solo puede existir si se desdobra, es decir si a las mujeres (o a cualquier otro sujeto subalterno), se les da la posibilidad de dar la réplica: «Hay que mostrarse uno mismo —alegaba— y mostrar cómo ve uno a los demás. En ese momento, los demás pueden decirle a uno: "Pero yo no soy así", entonces podemos entendernos un poco [...].»<sup>214</sup>. Otra vez una llamada a mirarnos para devolver la mirada.

Por encima de sus diferencias, hemos dicho que Godard comparte algunos elementos de la gama de recursos —de la artillería, pongamos— con la que se dotó el cine feminista de los años setenta. Además de esa exploración de los tiempos suspendidos, los más recurrentes fueron la preferencia por una mirada frontal al cuerpo y a la mujer, la inclinación por el autorretrato del cineasta trabajando, la búsqueda de lo introspectivo y lo reflexivo a través de la imagen y la filmación del sujeto en proceso de cambio, del ser como algo fluido y con capacidad para operar. En efecto, buena parte del cine feminista se rigió por un principio narcisista que organizaba la pieza alrededor de la captación del cuerpo de la artista en su estudio —real o simbólico— o de la mujer en su espacio social<sup>215</sup>. Vibraba en ello la necesidad de hacer visibles unos cuerpos y unos gestos cotidianos que estaban ocultos pero, sobre todo, hacerlos visibles no en tanto que objetos fetiche sino como producto de unos sujetos que están en el mundo, que tienden una mirada a él que lo modifica. Voltar la cámara de frente hacia sí es mostrarse en el acto de trabajar, filmarse en pleno proceso productivo, pues por algo eran ellas mismas las cineastas, las videoartistas o las fotógrafas y escritoras las que posaban para la cámara —añadimos a las escritoras aunque no tengan una cámara porque pensamos que no resulta descabellado pensar que el escribirse a sí misma de una Duras o una Cixous no tiene por qué estar lejos de esta estética narcisista que para el vídeo tan bien definió Rosalind Krauss<sup>216</sup>—. Y entendámonos un poco, solo así si nacen de la experiencia nuestras imágenes no estarán completamente distorsionadas y no jugarán en nuestra contra. Por tanto y en segundo lugar, Godard quiere que Sandrine «ocupe su lugar» y dé noticias de sí misma porque ese es el último paso en esa cruzada tan sufrida que ha librado por poder apropiarse de las cosas que son suyas. Y aún le queda el cine.

Como decimos, afortunadamente hay quien sí lo hizo. Contamos con obras hechas por realizadoras que abordan las mismas miserias a las que hace frente Sandrine. Una de ellas es la citada cineasta belga Chantal Akerman. Traemos su nombre a

---

<sup>214</sup> *Ibidem*, 82.

<sup>215</sup> Que poco tiene que ver con el ególatra *broadcast yourself* que recientemente ha podido propiciar plataformas como youtube o los dispositivos móviles.

<sup>216</sup> Véase Rosalind KRAUSS, «Video: The Aesthetics of Narcissism», *October*, 1976, 50-64.

colación porque además de que su carrera en el cine está fuertemente marcada por el trabajo de Godard, en ese año de 1975 completó una película *Jeanne Dielman, 23 quai du Commerce, 1080 Bruxelles*, sobre el día a día de un ama de casa que comparte innumerables elementos y algunas diferencias considerables con *Numéro deux*. Evidentemente el cine de esta década hecho por mujeres sobre sus vidas es inmensamente rico, con multitud de nombres entre los que no solo se cuenta el de Akerman. Tampoco los contactos de Godard con otras cineastas se reducen al de la belga. Podríamos también haber nombrado a Kate Millet o Marguerite Duras con quienes el suizo se carteaba, o a Laura Mulvey, Delphine Seyrig, Yvonne Rainer o tantas otras creadoras que tomaron las cámaras para explorar los espacios en los que discurría la existencia de las mujeres. Sin embargo, por las concomitancias entre *Numéro deux* y *Jeanne Dielman* y porque ambos cineastas comparten un mayor número de intereses y estrategias filmicas —ambos juegan con la literalidad, ambos dan cuenta de una relación conflictiva de los seres con el entorno así como tratan de desplegar una subjetividad femenina liminal—, creemos justificada y fructífera la elección. Merece la pena por tanto, que nos detengamos un momento en hacer una comparación entre ambas cintas para entender algo mejor la crítica al espacio social desde esta otra variante y otra generación del cine experimental en los años setenta. No hacemos sino recoger la invitación de Godard a poner las cosas unas al lado de otras. Un comentario sobre *Numéro deux*, este canto a los contrastes, se quedaría cojo o no sería honesto, si no le diésemos la palabra a una mujer. Así que sumerjámonos también nosotros en ese arte del diálogo.

Con ese título tan descriptivo, tan transparente y tan típico del conceptualismo, *Jeanne Dielman, 23 quai du Commerce, 1080 Bruxelles*, es justo eso, la vida de esta mujer en esta casa concreta y nada más. Navegando entre el documento y la ficción, la descripción y la acción, la obra muestra durante más de tres horas y media la anodina e implacable rutina de Jeanne (protagonizada por Delphine Seyrig), una joven viuda ama de casa que parte ordenadamente su jornada en dos: por las mañanas se ocupa de las tareas domésticas siguiendo una disciplina monacal y al caer la tarde ejerce la prostitución en su vivienda con idéntica constancia [74]. Nunca sabemos bien si se prostituye forzada a completar sus ingresos o motivada por alguna otra razón más truculenta. Con la cámara ligeramente más baja de lo normal, rodando totalmente de frente y siguiendo pausadamente el movimiento de Jeanne, la película rehúsa cualquier tono psicológico centrándose en el registro obsesivo de las no menos reiterativas labores de la mujer, que suelen tener lugar en la cocina o el dormitorio. Como se ha comentado, «la cámara estática de Akerman limita visiblemente el espacio de tal manera que tanto la configuración del apartamento como la



[74]

cámara crean el efecto de una jaula»<sup>217</sup>. Esta aparente insipidez y esta cámara desmotivada de Akerman, eran ya un insulto a la jerarquía del cine pues aquí lo que vamos a encontrar es aquello que en toda película tradicional se consideraría un residuo:

Creo que es una película feminista porque en ella pongo cosas que nunca se han mostrado de esta manera, como las acciones diarias de una mujer. En la jerarquía de las imágenes de película, ésta es la más baja. Un beso o un accidente de coche ya está más arriba, y no creo que sea por casualidad. Sabemos quién está mirando; siempre sabemos cuál es el punto de vista, todo el tiempo. Siempre es lo mismo. [...] La dejé vivir su vida en un marco completo. Nunca me acerco demasiado, pero nunca estuve muy lejos, la dejé en su espacio. [...]. Pero la cámara no era voyerista, en el sentido comercial, porque la gente siempre sabía dónde estaba yo. Entiéndase, no estaba filmando a través del ojo de la cerradura.<sup>218</sup>

Como en *Numéro deux* aquí también vamos a ver cosas menores y «desechables». Aquí también ronda el fantasma de la mirada furtiva y vigilante, la del figón, pero Godard y Akerman, cada uno a su manera (uno con las deformaciones del vídeo y las comparaciones y la otra con la posición de la cámara), lo espantan, manteniendo siempre una mirada que, aunque espía y se adentra hasta lo más privado, está posicionada. Además, eso que vamos a espiar, eso que se nos ofrece de forma privilegiada, no tiene el mayor interés (aparentemente). Eso que Sandrine hace con sus manos, esas tareas triviales que desempeña cada día (lavar los platos, hacer la cama) y que ella querría ver detenidamente (tener sus ojos donde están sus manos), es lo que Akerman va a mostrar con tal grado de fidelidad que el tiempo se hace literal. Es decir, que por momentos las tareas de Jeanne duran en el tiempo fílmico exactamente lo mismo que lo hacen en la realidad. «He hecho esta película para darle una existencia cinematográfica a estos gestos», decía Akerman<sup>219</sup>. La descripción, la narración, el análisis y la denuncia están en un mismo plano en esta película, todo sobre la superficie. «Un ojo atento al cambio es la única posibilidad que queda...»<sup>220</sup>. Todo es interesante (o no), todo tiene el derecho a ser mirado porque la tomas infinitas dejan al espectador desarmado: solo puede aferrarse a las cosas más banales que tiene en pantalla, esas cosas que son las mismas que hay en su hogar, y a las pequeñas variaciones de Jeanne en sus quehaceres. Y el tiempo no corre, se hace eterno, se hace literal y con ello, radicalmente

---

<sup>217</sup> Cybelle H. MCFADDEN, *Gendered Frames, Embodied Cameras: Varda, Akerman, Cabrera, Calle, and Maiwenn* (Nueva Jersey: Fairleigh Dickinson University Press, 2016), 90.

<sup>218</sup> Palabras de Akerman tomadas de *Chantal Akerman: «D'Est», au bord de la fiction [exposition, Galerie nationale du Jeu de paume, Paris, 10 octobre-26 novembre 1995* (Paris: Broché, 1995), 51.

<sup>219</sup>Lo hacía en esta entrevista: <https://www.youtube.com/watch?v=8pSNOEYSllg>

<sup>220</sup> MARGULIES, *Nada ocurre. El hiperrealismo cotidiano en Chantal Akerman*, 77.

provocador, porque parece desbordado. Lo anodino se hace excesivo, revienta.

Si Godard usa el montaje y los juegos de lenguaje para poner a prueba las leyes y la configuración del mundo en el capitalismo en sus formas literales, Akerman hará lo propio con el tiempo. En su manejo del tiempo, la realizadora jugará con esta radical literalidad, con las posibilidades políticas del índice, con ese «hacer algo al pie de la letra» o a pies juntillas hasta que su significado original se drene por completo. Durante toda la trayectoria de Godard son los objetos más cercanos y las palabras corrientes las que han sufrido ese procedimiento de literalización, mientras que en *Numéro deux* es la metáfora la que ha de tocar su real. Por su parte, en Akerman es el tiempo el que se lleva a un límite tal que explota—y la explosión o liberación de tensión es precisamente una de las claves del cine de Akerman que ha tomado de Godard—. ¿No destroza el ilusionismo una escena doméstica sin corte alguno? Akerman hace literal el tiempo cuando muestra a su apática mujer pelando patatas y es ese realismo radical el que lleva a la parálisis. Todo ilusionismo y toda relación pacífica con el espacio circundante sucumben ante el tiempo literal. El tiempo mismo cae por su propio peso. Si Jeanne tarda en preparar un trozo de carne unos ocho minutos aquí el espectador deberá aguantar esos ocho minutos enteros e inevitables, vivirlos, soportarlos, porque sencillamente es ni más ni menos que el tiempo que necesita para cocinar esa carne [75]. E igual ocurre con todo. Son unos cinco o seis minutos y no menos los que tarda en subir el café, aceptémoslo. No hay otra, no podemos salir de esta cocina y de este tiempo cualquiera. Como Godard, la cineasta belga se mantiene siempre en las superficies más banales, sabe que es lo único que tiene, aunque su intención es subvertirlas<sup>221</sup>. Es lo insoportable lo que viene detrás de este tiempo literal, lo insoportable para el espectador porque es lo insoportable de la vida de esta mujer. Así además, no necesitamos psicologismos ni melodramas de ningún tipo. Tan solo un minimalismo emocional: lo que ves es lo que ves, hasta que también para ti, espectador, sea inaguantable.

A estas lentísimas tomas, a esta frialdad en la puesta en escena, contribuye la falta de contraplanos —todo se ve desde el mismo punto de vista a media distancia de los objetos— y la idéntica ausencia de saltos temporales o planos exteriores,

<sup>221</sup> Por eso, argumenta Margulies, a pesar de que por su apariencia podamos creer que la estética de Akerman tiene mucho más que ver con el cine de Warhol y sus tomas infinitas que con el montajismo de Godard, en la belga además de haber cortes sobre lo filmado, hay una intención muy fuerte de cuestionar esta superficie de lo cotidiano que la une directamente al proyecto político del suizo: «En Godard, el vocabulario semántico y filmico incluye la elección. Esto está muy lejos del trabajo de Warhol, en el que la cámara mira aparentemente sin cuestionar, por un largo período de tiempo [...]. Si bien, la política de banalización del significado de Warhol no puede estar más alejada de la creación de Godard de un significado político para lo banal y lo cotidiano...». MARGULIES, *Nada ocurre. El hiperrealismo cotidiano en Chantal Akerman*, 40.



[75]

ajenos a la acción concreta que se esté filmando. No hay ni idas al pasado ni al futuro, ni momentos culminantes, ni diálogos trascendentes, ni imágenes de prensa que nos lleven a otra realidad. Tan solo un presente rígido en una casa que funciona como una máquina perfectamente engrasada, donde todo está en su sitio, nada se mueve y tanto menos el semblante de Jeanne. Si algo cambia un punto su posición es para volver rápidamente a su lugar. Todo vuelve a estar ahí, igual al día siguiente, el reloj, el jarrón, la silla de la cocina, todo perenne, siempre en su sitio. Y todo está ahí para ser visto, como se ha dicho, «el ojo tiene que moverse, no hay nada cerrado, tomamos consciencia de la repetición de gestos de la que está hecha la vida cotidiana, de lo cerca, de lo material que es nuestra experiencia en el mundo»<sup>222</sup>.

Así que Jeanne adoba la carne para la cena, pela patatas, prepara la sopa, lee una carta, limpia los zapatos de su hijo, se acerca a la tienda de la esquina a comprar, enciende una lámpara, la apaga, abre una ventana, la cierra, guarda su bata en el armario o Jeanne recibe y da servicio a un cliente en su cama. Y al limpiar su dormitorio después de la escena de sexo, además de arreglar la estancia como le tocaría hacer en cualquier otra ocasión, sabemos que está con ello literalmente limpiando la escena del «crimen» que encubre a su hijo. Akerman funde en una las dos acciones, las dos «limpiezas». Si todo es igualmente tratado, todo puede ser equivalente. Akerman, como Godard, está coqueteando con la idea de familiarizar las cosas para hacerlas extrañas, *umheilig*<sup>223</sup>. «Si lo que ven no es extraño, la visión es falsa» decía un grafiti de La Sorbona y las feministas lo hubieran querido pintar en las paredes de sus cocinas y dormitorios porque el verdadero triunfo político hubiera sido llevarse esas consignas a cualquier sitio además de las calles.

Una vez montadas estas secuencias casi autónomas de tiempo literal forman el relato de la vida de Jeanne. Y el relato no es otro que su propio cuerpo en movimiento. Jeanne, como la abuela de *Numéro deux*, solo tiene su cuerpo. «La innovación que introduce Chantal Akerman —apuntaba Deleuze— es mostrar las actitudes corporales como el signo de estados de cuerpo propios del personaje femenino, mientras que los hombres dan testimonio de la sociedad, del entorno, de la parte que les toca, del pedazo de historia que arrastran consigo [...] Los estados del cuerpo segregan la lenta ceremonia que enlaza las actitudes correspondientes y desarrollan un *gestus* femenino que capta la historia de los hombres y la crisis del mundo»<sup>224</sup>. En *Jeanne Dielman* no hay ningún gran relato, solo cuerpo y tiempo literal,

---

<sup>222</sup> Michel TARANTINO, «L'oeil qui bouge: notes sur les films de Chantal Akerman», en *Chantal Akerman. D'est au bourd de la fiction* (Paris: Galerie nationale du Jeu de Paume, 1996), 48.

<sup>223</sup> Hemos tomado la idea de MARGULIES, *Nada ocurre. El hiperrealismo cotidiano en Chantal Akerman*, 84.

<sup>224</sup> DELEUZE, *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*, 260.

no hay nada más, no hay ni siquiera, como sí veíamos cuando nos encontrábamos con la abuela en *Numéro deux*, unos textos que sirvan de muleta, que pueblen un poco el silencio de su casa y cubran algo la desnudez de su cuerpo. Aunque veremos que a diferencia de la abuela Jeanne sí va a reaccionar a esta situación. La suya será, como la de Sandrine, una resistencia fenomenológica, permítasenos la expresión, por cuanto se detona a partir de la vivencia enajenada del espacio, el tiempo, el cuerpo y la relación con las cosas.

La artista belga confesó en alguna ocasión, que había escrito la cinta como un *nouveau roman*, quedándose absolutamente en el exterior, en los detalles más nimios, un poco *à la* Perec podríamos decir, solo que ahora ese exterior que son las cosas (de un interior, de una casa, no lo olvidemos), son señales fortísimas de la histeria perfectamente normal, perfectamente diaria, de Jeanne. En esta coreografía minimalista —o valga mejor decir para el caso, en esta mecánica— doméstica todo está cargado de sentido: cada pequeño objeto que decora el salón, cada utensilio de cocina, cada gesto de Jeanne es una signatura de su opresión, es un grito con sordina. Los ademanes de Jeanne son tan automáticos como los de un obrero clavado a la cadena de montaje y los objetos que manipula parecen palancas de un aparato. Su hogar es siniestro pero no porque en él se respire la muerte del marido —no hace falta que él esté presente pues el orden simbólico es tan fuerte que lo porta ella en su mente—, sino porque todo lleva la marca de la ausencia de vida de ella.

En cuanto al tiempo, repetimos, el tiempo de Jeanne no tiene bordes, es ese tiempo improductivo de lo reproductivo, que se prolonga día y noche, sin rupturas. Ella es un motor que no se para. No queda nada nunca claro porque lo que no está nítido es si el tiempo es de descanso o de trabajo, si el tiempo le pertenece en algún momento o no. Sea como fuere, lo que sí es seguro es que todo está repleto en esa casa, todo *cargado* de angustia como el cuerpo de Sandrine. Esta es una película de terror cotidiano cierto, pero no por ello menos terrorífico. Pareciera como si Jeanne, en mayor medida que Sandrine, estuviera a punto de soltar un alarido tan fuerte como el que resuena en cualquier pintura de Francis Bacon. Su tiempo y su vida no tienen nada de vacío. Ella ha organizado y ordenado su rutina de tal forma que ya no le queda tiempo para nada más, no hay tiempo, evidentemente, para su deseo, no hay un minuto en que a Jeanne se la lleve el azar. El tiempo «libre», para pensar, puede liberar la catástrofe y eso es algo que Jeanne teme. Ha cargado su vida hasta tal punto que solo queda esperar a que todo estalle, a que la máquina cortocircuite.

Este accidente se hará esperar, pero cuando llegue lo cambiará todo e idénticamente a como ocurre en *Numéro deux*, el acontecimiento tiene que ver con una descarga de la libido femenina. En uno de sus encuentros con un cliente, Jeanne parece sentir algo distinto, quizá un orgasmo o en cualquier caso

un placer que ella entiende como intruso a su pequeño universo ordenado. Es entonces cuando la película cambia su curso produciéndose una serie de desastres en su casa a los que ella, angustiada, no sabe cómo reaccionar. Las patatas se le han quemado, su cabello está despeinado, se ha dejado las puertas y ventanas abiertas y su cocina está algo desordenada. La cadena de monótonos y perfectos sucesos cotidianos con sus respectivos gestos robóticos empieza a descarrilarse. Jeanne está desincronizada con su propia rutina, su tiempo se ha roto y entonces el tiempo empieza a pasar, a contarnos algo. Como argumenta Margulies, «después de que se establezca el primer vínculo entre el cabello despeinado de Jeanne (lo obsceno) y las patatas quemadas (la escena), no hay vuelta atrás. [...] el colapso se escenificará como una lucha contra los objetos»<sup>225</sup>. Pero no solo con los trastos de su casa, también con sus clientes. Azorada por ese placer sexual que le resulta intolerable porque lo cambia todo, al término de la película Jeanne apuñala fríamente al hombre que con el que por segunda vez ha mantenido relaciones sexuales, nuevamente placenteras para ella. Tras asestarle una cuchillada con la misma flema con la que amasaba la carne, Jeanne permanece largo rato en su salita de estar, sentada en su lugar con la mirada ida y las manos manchadas de sangre, en el que parece ser el único momento en el que se ha detenido a pensar [76]. «¿Es Jeanne una histérica o una feminista revolucionaria?», se preguntaba Margulies. No lo sabremos nunca, aunque intuimos, apoyándonos en las afirmaciones de Akerman, que algo entre las dos: «Es la última libertad de no gozar lo que sentencia Jeanne», razonaba la belga<sup>226</sup>. A Jeanne solo le queda la violencia, no el devenir ni el cambio, la violencia contra su propio goce. Como decía Sandrine «el placer no es sencillo» pero tiene consecuencias.



«Empiezo a sentir el olor de la muerte», decía Jean-Paul Belmondo en *Pierrot le fou*, aquella obra entre vitalista y desesperada que marcó a toda una generación de jóvenes descontentos. Akerman confesó repetidas veces que decidió estudiar cine el día en que con 15 años vio la magna cinta del suizo en una sala de París<sup>227</sup>. *Pierrot le fou* le hizo darse cuenta de que «el cine es un arte que habla de nosotros y con nosotros». Esa sensación trágica de un presente de alienación que se convierte en una cólera un tanto anárquica pero cargada de energía y de violencia (inclusive contra sí mismo) del héroe de Godard, se contagia hasta ser vivamente tangible en las primeras películas de la realizadora belga. Akerman retoma esa violencia latente pero descarnada y a un tris del estallido total

[76]

<sup>225</sup> MARGULIES, *Nada ocurre. El hiperrealismo cotidiano en Chantal Akerman*, 99.

<sup>226</sup> Tomado de Marion SCHMID, *Chantal Akerman* (Manchester: Manchester University Press, 2010), 45-46.

<sup>227</sup> Nos remitimos al libro de Margulies ya citado y a esta entrevista para la radio francesa que lleva por título «J'ai rencontré le cinéma en voyant Pierrot le fou»: <https://www.franceculture.fr/emissions/les-nuits-de-france-culture/chantal-akerman-j-ai-rencontre-le-cinema-en-voyant-pierrot-le>

que el autor de *Pierrot le fou* venía denunciando a finales de los sesenta. Pero en su caso, ésta se percibe y se siente sobre todo en los interiores, en los enclaves privados y siempre como si viniera de dentro de cada uno y de cada objeto y no fuese fruto del golpe que asesta un exterior, llámese guerras, estado, patronos, hombres, trabajo, etcétera. Contrariamente al primer Godard, Akerman opera solo desde el interior en un intento desesperado por salir y escapar no a partir de una renovación de los vínculos con lo que se tiene, sino queriendo huir olvidando todo lo que hay en esos espacios, en esas casas, como si no le sirviera nada de lo que se pueden encontrar en ellas. Esto explicaría, quizá, la enorme austeridad que tienen los trabajos más autobiográficos en los que a diferencia de Jeanne la protagonista no es una mujer alienada sino una joven rebelde y emancipada.

En Godard, sin embargo, los chismes de la vida cotidiana están ahí, aunque sean cosas-signo, y nos pueden servir como aliados en esa toma de contacto o vínculo perdido —la taza en *Deux ou trois choses* como en *Leçon de choses* nos hacen hablar y pensar en los demás, el poemario y el mechero, cualquier cosa que esté por allí, en *Alphaville* nos devuelven a la memoria y al lenguaje, y los cuentos de Poe en *Vivre sa vie* presiden un encuentro amoroso, también el propio acervo del cine y de los medios de comunicación está disponible para el director, razón suficiente para citarlo y usarlo a placer—. En otros casos los objetos con los que estamos obligados a convivir son útiles para realizar pequeñas demostraciones y paradojas visuales con las que sacarle los colores a la realidad. Siguiendo una herencia aún heredera del trastoque pop Godard usa las cosas, no solo las describe como haría un *nouveau-roman*. En esta aceptación del ready-made global en el discurre nuestra vida, no parece haber por parte de Godard una gran violencia contra los objetos —excepto en todo caso el coche, por ser esencia de la cultura burguesa— ni un repudio absoluto de los paisajes banales del capitalismo desarrollista. Innegablemente, lo que sí palpita es una rabia que desde la mecha que prende la dinamita que rodea la cabeza de *Pierrot le fou* sigue viva durante todos los setenta. Sin embargo, la crueldad, la violencia y el horror de cada día, la brutalidad que va en aumento, se canaliza en Godard en una lucha o refriega entre las personas, normalmente entre mujeres y hombres, trabajadores y patronos, oprimidos y opresores, etcétera: «Tenemos deseos de tocarnos pero solo lo logramos golpeándonos el uno al otro», dice Paul a Isabelle en *Sauve qui peut, la vie* (*Salve quien pueda, la vida*, 1980), otra reflexión godardiana sobre la angustia de seguir viviendo y relacionándose con los demás en esta sociedad destructiva. Para encontrar una agresividad fuerte contra el espacio privado de las mujeres debemos esperar a mediados de los setenta y dirigirnos al cine feminista.

En este sentido, el problema de los objetos que manipula Jeanne y del espacio en el que vive ya no es la pregunta pop por

su autenticidad o falsedad, ni tampoco la disyuntiva godardiana de cómo podemos utilizarlos o habitarlos de otro modo para darle la vuelta al mundo. Akerman pertenece a una década posterior, la de los años setenta que impugna por completo el mundo en el que están confinadas las mujeres. Por eso no hay nada en esa casa, parece ser, nada que le vaya a servir a Jeanne para salir de sí misma, solo le queda coger el cuchillo en el acto más destructivo que existe: el asesinato (que es también el atentado de su propio deseo, claro).

Por eso Akerman sentirá una fuerte necesidad de negar los espacios asignados a las mujeres y los objetos que contienen, ya sea denunciando como hace en *Jeanne Dielman* que son el signo de lo insostenible y llevan sellada la represión social y sexual que ellas sufren, rehaciéndolos por completo en un tiempo y un espacio absolutamente lejano al hogar familiar, o haciéndolos volar por los aires como ocurre en *Saute ma ville*, el primer film de la autora, fechado en 1968<sup>228</sup>. De esta cinta dijo que podría fabularse con la idea de que estaría protagonizada por la hija de Jeanne, adolescente díscola que hace todo aquello que la madre, por pertenecer a una generación mayor, no se atrevió. Como sabemos, se trata de un pequeño corto ambientado en un bloque de las afueras de Bruselas. A él entra una cantarina Akerman y como un elefante en una cacharrería, empieza a revolverlo todo, especialmente en la cocina —es, una «anti-Jeanne» en toda regla— para hacerse unos espaguetis [77]. Tras mil trastadas (tira todos los botes de los armarios al suelo, lanza también por tierra la escoba y el recogedor), y después de mirarse unos segundos en el espejo, abre el gas hasta que toda la cocina, con ella dentro, explote [78]:

El espacio doméstico de la cocina delinea la acción de la película y transforma el espacio en uno que restringe, confina y finalmente mata. Explotar su cocina recuerda el título *Saute ma ville* (Volar mi ciudad): al destruir su espacio personal, también destruye su ciudad natal, Bruselas. Al volar su cocina, Akerman explota figurativamente el espacio histórico de la mujer: al no estar confinada a la cocina, los roles de género de la mujer pueden cambiar y expandirse.<sup>229</sup>



[77]



[78]

<sup>228</sup> Es posible lanzar la hipótesis de que muchas de las filmaciones de Akerman en los años setenta tienen lugar en habitaciones vacías y espacios anónimos que funcionan como el opuesto perfecto del hogar familiar. En algunos cortos esa habitación es la casa de la artista donde solo reside ella —*La chambre I*, 1972—, en otros largos como *Je, tu, il, elle*, 1976, el cuarto donde comienza la acción podría describirse como un «descampado doméstico», pues consta tan solo de un colchón en el suelo y una silla, y hará las veces de espacio performativo en el que la propia Akerman vaya pasando de un estado corporal a otro, vaya modulando su subjetividad; otras veces las habitaciones desiertas son las de un motel donde residen los más desprotegidos de la sociedad como en *Hôtel Monterrey*, 1972; y finalmente también contamos con dos largometrajes —*News from Home*, 1977 y *Les Rendez-vous d'Anna*, 1978—, que se suceden en los lugares desdiferenciado de las urbes modernas (trenes, hoteles, metros, calles secundarias, cafeterías de estación...).

<sup>229</sup> McFADDEN, *Gendered Frames*, 91.

Como en *Pierrot le fou* Akerman se vuela la cabeza pero ya no en la isla de Porquerolles después de haber perdido el amor sino en la cocina de su gris y triste apartamento suburbano con solo su gato para presenciar la escena. Tal vez en los años setenta ya no bastaba con hacer filosofía en la cocina como hacía Juliette en *Deux ou trois choses*. Ahora la cocina, los cachivaches de la casa, los espacios familiares, todo ese mundo privado de encierro y de trabajo invisible, tenía que ser extrañado o refamiliarizado hasta que perdiese por completo su sentido. ¿Cómo no recordar aquí el conocido vídeo de Rosler *Semiotics of the Kitchen* que data, precisamente de 1975 y en el que la artista transgrede el «significado» doméstico de los utensilios de cocina al tomarlos para hablar de la frustración de quienes los usan? ¿Cómo no pensar en las violentas relaciones sexuales que mantienen Pierrot y Sandrine en la cocina que es también una fábrica? ¿Cómo no sentir, igualmente, cierto terror cada vez que Jeanne entra en la suya para aplacar su deseo haciendo compulsivamente hasta la última de sus ocupaciones?<sup>230</sup> En los años setenta primaba también, reconocerles una materialidad que efectivamente tenían — detenerse a observar esos entornos era el primer paso de una actitud nueva hacia ellos—, pero, al instante, pudiera ser que alguien les metiese fuego como hace Akerman en su corto. O simplemente urgía salir corriendo de ellos.

Pero más allá del interés/rechazo de lo doméstico, estas cintas y estas acciones son políticamente desafiantes porque colocan la subjetividad en proceso y es aquí donde Godard conecta completamente con la trayectoria de las realizadoras. En la carrera de Akerman el mayor ejemplo puede ser *Je, tu, il, elle* del año 1976, un film sobre tres momentos en la vida de una joven (nada menos que la misma Akerman) que sale de su habitación y llega a casa de su amante [79]. El espacio de la habitación es un lugar en el que confrontarse con el doble y establecer un diálogo con el yo, y a partir de ahí salir al exterior. Su deambular de autodescubrimiento está dividido en tres secciones de análisis: «Tiempo de Subjetividad», «Tiempo del Otro» y «Tiempo de la Relación». Esta película ha sido definida como «rito de paso; no sugiere y aumenta la socialización en Chantal. Más bien, propone una inestabilidad entre lo privado y lo colectivo, lo interno y lo externo, el sujeto y el objeto, la autora y el personaje. [Se trata de una] representación radicalmente inestable de la subjetividad, Akerman propone la posibilidad de un ser "mutante"»<sup>231</sup>. Esta mirada airada hacia el interior, esta



<sup>230</sup> Recientemente Patricia Mayayo ha buceado en esta década de los setenta — con la que, considera, nuestra actual situación de crisis tiene muchos elementos en común— para rescatar toda una serie de nombres y creaciones que desde el terreno de la práctica artística fueron reelaborando la idea marxista de la reproducción en un sentido amplio, para componer así, una crítica completa a la subordinación de las mujeres como sujetos doblemente explotados. Véase Patricia MAYAYO, *Cuerpos sexuales, cuerpos de (re)producción* (Barcelona: UOC, 2011).

<sup>231</sup> MARGULIES, *Nada ocurre. El hiperrealismo cotidiano en Chantal Akerman*, 138 y 122.

[79]

voluntad de extrañamiento y estas ganas de escape que rondan el cine feminista de los años setenta, son síntomas de un deseo por romper el bloqueo en el que se encuentran estas mujeres y pregonar que el sujeto puede resistir y en ese mismo acto de resistencia demostrar que el ser humano no está hecho y cerrado. Por eso no hay mucha esperanza en *Jeanne Dielman* como sí la había en *Numéro deux* y en estas otras cintas protagonizadas por una joven Chantal. Jeanne no es Sandrine ni tampoco la propia Akerman; Jeanne no ha hecho todo un trabajo de cotejo y crítica, no ha pensado, ella no se ha apropiado de su voz, su tiempo y su cuerpo, no ha salido de sí misma, solo ha incurrido en la violencia. Para algunos, aquí reside el potencial de otras cintas de Akerman en las que ya no se contenta con denunciar la alienación sino desplegar a un personaje en tránsito. A juicio de Deleuze, «lo que cuenta más es la forma en que supieron innovar en este cine de los cuerpos, como si las mujeres tuvieran que alcanzar la fuente de sus propias actitudes y la temporalidad que les corresponde como gestus individual o común»<sup>232</sup>.

Godard nunca se había sentido cómodo con el perfil ni de productor ni de destructor de cosas e imágenes. El papel que siempre quiso jugar con el cine era el de ser un creador de *relaciones*: entre las personas y los objetos, entre el yo y la ciudad, entre los distintos yoes de cada uno, entre los hombres y las mujeres, etcétera. Por eso su cine se aferra firmemente a estos personajes femeninos mutantes que resisten y remueven lo que tienen más cerca. De ahí que Sandrine haya tenido que librar una pugna interna, con sus metáforas desafiantes, con sus deseos de que las relaciones se liberen, y mostrando una capacidad para que todos los elementos se coloquen bocabajo y así mirar de otro modo. Sandrine y su provocadora forma de pedir tiempo que es también reclamar la posibilidad de pensar. Y sobre todo, Sandrine y el más atrevido de sus gestos, su aspiración a decir «yo existo».

### *Sálvese quien pueda. Coda: unas manos y un paisaje*

Aunque apenas sea por un instante, volvamos a esa sala de máquinas de *Numéro deux* en sus últimos compases. Habíamos dejado allí a un Godard mudo, reprendido por Sandrine que «finalmente en su lugar» había tomado la palabra. Pero antes de irse y fundir en un negro absoluto la pantalla, el director nos deja una última metáfora no menos cargada de significado que todas las que han ido cosiendo el intrincado tejido simbólico que es esta cinta. Una metáfora cuyo sentido no es muy difícil de desentrañar, a tenor de esa visión del artista como alguien que se ha propuesto modificar las relaciones, idea que, insistimos, guía el imaginario político y poético de Godard. Esa imagen no es otra que la de sus manos trabajando [80]. *Numéro deux* no

<sup>232</sup> DELEUZE, *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*, 261.



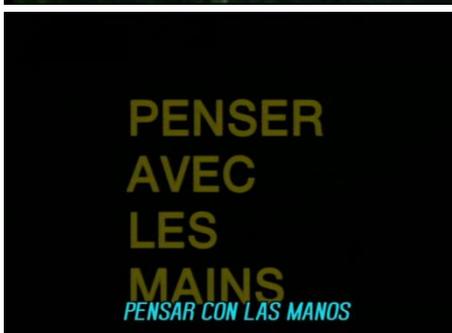
[80] [81] [82]

acaba ni en la casa ni en el parque contiguo al bloque. Acabará con las manos de Godard sobre los controles en su sala de máquinas. Sus manos alzan el volumen de una música sobre la que se superpone la voz de Vanessa: «Había una fábrica y de repente tenemos un paisaje» [81]. Los pájaros del jardincillo de la casa se suman a la banda de sonido, la canción sigue y una voz profunda anuncia: «Esas cosas prohibidas hacia las que te arrastras serán tuyas cuando cierres los ojos de la opresión» [82]. A estas alturas, entendemos que para cerrar los ojos a la opresión (o abrirlos a la vida) hay que cambiar lo que se tiene, hacer de toda fábrica un paisaje. Sugiere Godard que solo entonces esas cosas prohibidas y negadas serán nuestras, nos las habremos apropiado. En especial en *Numéro deux* se está aludiendo a una sexualidad que no sea opresiva y a un trabajo que no sea alienante. En esta maniobra, en ese trabajo de reconversión, recuerda Godard, se condensa su labor como cineasta-artista, es decir, justamente en ser un productor de relaciones que trabaja y piensa con sus manos.

Farocki, que había quedado muy impresionado al ver *Numéro deux*, alabará la dimensión experimental que tiene la obra de Godard en los años setenta y que quedará evidenciada o encarnada en la continua aparición de sus manos en todas sus películas: en algunos casos tocando los controles, en otros moviéndose y sosteniendo el cigarrillo mientras habla sobre el film o acariciando la pantalla como si fuese una piel sobre la que se proyecta algo que él quisiera tocar [83]. Para Farocki, Godard se mostraría así como un «artista productor», obrero de las imágenes que además aprecia la materialidad de las mismas<sup>233</sup>. Ciertamente, esta imagen de las manos como sinécdoque para hablar del cine como arte manual, a medio camino entre la inmaterialidad de la idea que se quiere expresar y la rudeza de la realidad con la que se trabaja está presente en Godard a partir de esta segunda mitad de los años setenta. En *Les Histoire(s) du cinéma* las manos aparecen con cierta regularidad para hacernos reparar en que el cine es una artesanía que aún resiste a las investidas del tiempo [84]. En esta serie la figura del cineasta se muestra como la de un simple hombre «que piensa con sus manos», que quiere atrapar un tiempo y una vida que se le escapan y que quisiera retener. Por ello quizá, el cineasta es también un artista redentor que resucita la vida y convoca a los fantasmas con sus manos santas. Para evocar esta imagen Godard funde fragmentos de lienzos de grandes pintores de la Historia del arte en los que aparecen manos de personajes sagrados, con fotogramas de películas o fotografías de directores de cine, una vez más relacionando al séptimo arte no solamente con el gran legado cultural de la humanidad, sino sobre todo con algo tan manual y tan anacrónico a finales del siglo XX como era la pintura. Situar al cine en el camino de la pintura quiere decir en el fin de siglo, para Godard, que el cine seguiría teniendo

---

<sup>233</sup> Véase el sexto capítulo de PANTENBURG, *Farocki/Godard. Film as Theory*.



[83] Las manos de Godard. De arriba abajo: *JLG/JLG*, *Autoportrait de décembre* (1995); *Soft and Hard* (1985) y las dos últimas pertenecen a *Scénario du film Passion* (1982).



[84] El cine, un arte manual. De arriba abajo: imágenes de *Histoire(s) du cinéma*, 1988.

[85] Las manos de los amantes y las manos que se acercan. De arriba abajo: *Une femme mariée* (1964); *Alphaville* (1965); *La chinoise* (1967); *Histoire(s) du cinéma* (1988) y *Adieu au langage* (2014).

mucho más que ver con la composición manual y pausada (aunque ésta se hiciese con el vídeo) que con la aceleración de las no-imágenes por las que discurría la televisión.

Queda decir que ese «pensar con las manos» que resucita la vida supone, siguiendo esta cadena de sentidos, que el cineasta (obrero, pintor y artesano), sigue siendo un montajista que hace vibrar la pantalla, que puede provocar un incendio al colocar una imagen junto a otra en su mesa de trabajo. La fe godardiana en ese «fogonazo» de vida que irrumpe en el chocar de los heterogéneos no se apagará nunca. En *JLG/JLG autoportrait de décembre*, sigue sosteniendo cosas como la siguiente: «El arte es como el incendio, nace de aquello que ha ardido. [...] Está la cultura que es la regla, que forma parte de la regla. Está la excepción que es el arte, que forma parte del arte y es entonces el arte de vivir [...] Cuanto más alejadas y justas sean las relaciones entre ambas realidades, más fuerte será la imagen. [...] Una imagen no es fuerte porque sea brutal o fantástica, sino porque la asociación de ideas es lejana, lejana y justa».

Con sus manos Godard rebobina y recuerda, ralentiza, para, mezcla, encuadra, tacha, modifica, señala, compara y acaricia. Y ante todo la mano «borra para volver a escribir», para hacerlo de otro modo [86]. Godard afirma con contundencia que ser cineasta no es tener un gran nombre sino trabajar bien con las manos, para no perder la capacidad de las imágenes de hacernos pensar y manipular un poco el tejido de un mundo material. En ese sentido, todo este juego formal de *Numéro deux*, no es desde luego el mero divertimento por trastear las palabras a placer, ni tampoco se trata del fetichismo de la tecnología, del gusto del aficionado que ha quedado fascinado con su nueva maquinilla de vídeo y quiere poner a prueba todas sus posibilidades. No. El experimentalismo extremo de estos años y de *Numéro deux* en particular, la necesidad de mostrar sus manos trabajando es política, atiende a un anhelo desesperado y quizá algo melancólico por alterar una realidad que no soporta y sugerir, con las imágenes y las formas, que otra vida es posible. La libertad es justamente eso, «otra palabra para decir que no tenemos nada que perder»<sup>234</sup>. Por eso en *Numéro deux*, Godard, una vez reconocida su impostura como autor, está tratando de ocupar una suerte de tercera posición que no es la de director, y usa sus manos para subir más y más el volumen de la música. No olvidemos que la música en esta cinta está asociada al acceso a una vida más plena.

Sin embargo, lo interesante en *Numéro deux* es que además de como operador u obrero, Godard se mostrará como director de la empresa que está realizando, esto es, como patrón. Es entonces cuando esta imagen de las manos se desdobra, pues pueden ser también un símbolo de la posesión o el control sobre



[86]

<sup>234</sup> Máxima tomada de *Grandeur et décadence d'un petit commerce de cinéma* (*Grandeza y decadencia de un pequeño comercio de cine*, 1986). Se trata de un verso de la conocida canción de Janis Joplin *Me and Bobby McG* que Godard emplea en esta película.

los demás. Recordemos aquellas manos sin rostro por las que pasaba Nana cuya vida estaba literalmente en manos de otros, pensemos también en las manos del esposo que ahogaban a la joven en *Un femme mariée*, o las manos de Sandrine que se usan para dar satisfacción sexual a su marido, su patrón, en un clima de absoluta opresión. Las manos, como todo, están ahí, son las que tenemos, todo depende de cómo las usemos. La oposición entre estos dos términos —entre el querer cambiar algo y el estar en las manos de otro, entre el hacer para uno y el dejarse hacer— también se ilustraría en muchas de sus películas y experimentos de los setenta a partir de la imagen de las manos que se mueven mecánicamente en la fábrica frente a las manos que se emplean para acariciar un cuerpo amado o realizar cualquier otra acción deseada. En *Numéro deux* ambas tareas están fusionadas en una en las manos de Sandrine, pues fábrica y casa son una y la misma cosa, hasta el momento en que empieza a darle la vuelta a su situación. Solo entonces, cuando hayamos liberado las manos del trabajo para otros —como habríamos de hacer con todo el resto del cuerpo, con el lenguaje y con el tiempo—, nuestras manos no estarán alienadas y podremos usarlas para acercarnos a los demás [85], para tocarlos, un poco, entiende Godard, como hacemos siempre que vamos al cine. De ahí que las manos de los amantes que se buscan por el espacio para unirse, que salvan barreras para encontrarse, sean también fácilmente rastreables a lo largo de toda su filmografía.

Lo que estarían tratando de decir Godard y Miéville con todas estas metáforas y abstracciones es que aún estamos a tiempo para pararnos a pensar, tratar de ver lo invisible y modificarlo con nuestras manos. Hay en todo el cine de Godard un propósito sistemático por desarmar el mundo y volver a la vida usando lo que se tiene más a mano, hasta hacer de él un lugar en el que poder estar con los demás. Mas para eso, añadiría, hay que tomarse muy en serio demasiadas cosas que por menores —por tenerlas cada día entre las manos— se habían apartado y relegado al reino de lo trivial. Cosas como los cuerpos, las imágenes, las ciudades, las cadencias cotidianas, los sueños, las angustias y el trabajo diario. Sin hacer muchas cábalas, creemos que en la segunda mitad de los años setenta éste propósito, en Godard adquiere la naturaleza de profunda reflexión sobre la dualidad entre el trabajo como la simple necesidad humana por hacer cosas y producir cambios en la materia —lo que él llamaba trabajo amateur porque en él hay amor o deseo—, y el trabajo dentro del sistema productivo del capitalismo —esto es, el trabajo asalariado—. Como anotan Mulvey y MacCabe, el suizo subraya una polaridad central en el capitalismo avanzado: «el trabajo y el disfrute se conciben como mutuamente excluyentes. Trabajar en nuestro disfrute y disfrutar en nuestro trabajo, tales posibilidades están negadas en la organización contemporánea del espacio y el tiempo. Y sin embargo, para Godard, es solo la fusión de los dos lo que puede traer alguna satisfacción real. De hecho, es en estos tiempos que

uno puede entender sus sucesivos desplazamientos físicos en los últimos siete años, como un intento de fundar su fábrica, su estudio en el campo»<sup>235</sup>.

En efecto, entre 1977 y 1979 Godard recalca en el lago Lemán y se decanta definitivamente por el campo y la música como los dos pilares sobre los que edificar una nueva estética y ética del cine que, aunque recoge muchas de sus preocupaciones perennes, las hace aparecer como ecos que resuenan en un paisaje distinto. Una decisión nada inesperada a la luz de sus últimos movimientos y a la que invitaba el panorama general político y social de esos años. Hay quien asegura que si con la crisis del petróleo entre 1972 y 1973 asistíamos al primer asalto, en los estertores de los setenta se dio la segunda estocada al siglo y a toda una era de capitalismo desarrollista con la consiguiente entrada triunfal en el universo posfordista. Sabemos ya que la clave de esta nueva fase residió en la «automatización de la fábrica más la informatización de la producción, es decir, su fluidificación social. [Así como] en la disolución de la estructura soviética, a pesar de su fuerza en el plano internacional<sup>236</sup>». 1977 es también el año en el que se inaugura el flamante Centre Georges Pompidou. Esa multiplicidad de voces de las fábricas ocupadas que el cine militante quiso preservar se convertía ahora en un griterío en medio del hall de un museo céntrico con apariencia de planta de producción llena de turbinas y luces. Habíamos entrado en la época de la fábrica social que sin complejos abría sus puertas para que pasaran todos, mientras Godard, ya muy en la periferia, seguía prefiriendo el silencio. O dicho de otro modo, la esencia de esta nueva mutación antropológica consistía en que el sistema capitalista estimuló y metabolizó el deseo del trabajador de emanciparse de la rutina fordista anclada en la fábrica, apropiándose para su provecho, aislando aún más si cabe a los trabajadores en su propia producción solitaria, mientras la izquierda quedaba noqueada sin poder devolver el golpe<sup>237</sup>. La ruptura del frente de *gauche* en 1977-78 y su derrumbe completo en las elecciones legislativas de la primavera de 1978 generaron un clima de fanatismo y división que en nada alentaba a nuestro director a tornar a tierras galas. Por tanto, Godard vivirá estos años en su retiro en los paisajes suizos aunque esta no suponga una entera deserción de la sociedad.

En su refugio seguirá preguntándose por el trabajo como prostitución generalizada (como venta de todo y de cualquier cosa) y elogiando el amor como remedio a la soledad y el desquiciamiento, a partir de una noción del cine como pensamiento, placer y restitución. Denunció, igualmente, la

---

<sup>235</sup> MULVEY y MACCABE, *Godard: Images, sounds, politics*, 128.

<sup>236</sup> Antonio NEGRI, *Goodbye Mister Socialisme* (París: Seuil, 2007), 297 y 300.

<sup>237</sup> Para conocer las actuales consecuencias de este cambio vale la pena consultar Mark FISHER, *Realismo capitalista. ¿No hay alternativa?* (Buenos Aires: Caja Negra, 2016).



cómo lo visible que está allí  
es simultáneamente mi paisaje.

[87] De arriba abajo: las dos primeras imágenes son de *Je vous salue Marie* (1984). Las últimas pertenecen a *JLG/JLG, Autoportrait de décembre* (1995);

muerte de las ciudades y el ruido ensordecedor y omnipresente del espectáculo, aunque fuese en negativo o por oposición, esto es, acudiendo a la naturaleza y a las melodías clásicas. De la misma manera, en ningún caso descuidará la tarea de hacer del cine un documento histórico que camina a la par, registrando y juzgando los grandes sucesos de la Historia. Aunque nadie puede negar que esta tiene para Godard cada vez un cariz más trágico y sufrido, hasta tal punto negro que a veces podemos pensar que, en su visión ante tanto horror, el cine simplemente se ha unido al séquito de cadáveres que dejaba atrás la centuria y usa su último exipiro para cantar su propio réquiem —y *Les Histoire(s) du cinéma* junto con algunos cortos que realizó en los años noventa y comienzos de los dos mil son ejemplares al respecto<sup>238</sup>—. Se ha hablado por ello, en la década de los noventa, de un Godard «historiador» —¿es que alguna vez dejó de serlo, quisiéramos preguntar?— por evocar una y otra vez en sus montajes las guerras que azotaron la vieja Europa durante su siglo más sangriento. Lo hizo más o menos implicado en una crítica a la instauración de una cultura oficial con un sentido nacionalista que estaba empezando a aparecer en esa Europa, en lo político balcanizada y reaccionaria y en lo económico neoliberal, del *fin de siècle*. En cualquier caso, digamos que en los noventa se trata quizá de un Godard que mira la Historia más con los ojos de un cronista triste y elegíaco que con los de un guerrillero del presente como hiciera en los sesenta y setenta.

Como decimos, nunca abandonada del todo, al morir la década, la investigación sobre la ciudad y la transformación social están ya muy difuminada, cada vez más apoyadas en complejas metáforas, tramas muy libres, citas fuertemente enigmáticas e imágenes paisajísticas de corte casi místico de los lagos y las montañas suizas que funcionan como contraste a los entornos urbanizados. También las relaciones entre el cuerpo y la subjetividad pasarán durante los años ochenta por filtros cada vez más alegóricos que llegan incluso a los tintes religiosos. El de los años ochenta es un Godard que ha dejado atrás los libros sobre las contradicciones ideológicas de Mao o Althusser y los escritos feministas, por Hölderling, Heidegger o Benjamin y hasta los Evangelios. Las preocupaciones sociales y políticas subsisten, pero normalmente aparecen disimuladas bajo la forma de un conflicto espiritual cuyas respuestas habrá que buscarlas a lo largo de una trama de múltiples hilos que se expanden a través de la música, las grandes panorámicas del agua en movimiento, los bosques con sus hojas meciéndose y las recitaciones poéticas de toda procedencia [87]. Eso no quiere decir que Godard haya cerrado los ojos al presente, dicho adiós al mundo y descartado como imposible su responsabilidad de estar presente en él *con el cine*. Para Sterrit existiría aquí

<sup>238</sup> Nos referimos a *Je vous salue Sarajevo* (1993), *De l'origine du XXIe siècle* (2000), *Prières pour Refusniks* (2004), *Notre musique (Nuestra música)*, 2004) o *The Old Place* (2000), este último realizado junto a Miéville.

también un intento por seguir presente en la realidad, pegado a la inmanencia de las cosas, tanteando los modos de tocar lo irracional, lo invisible y lo carnal con las imágenes y los sonidos. De este modo, el paisajismo a veces metafísico y un poco edulcorado de esta etapa (los años ochenta y noventa) y su insistencia en utilizar música clásica, no serían solo un retiro melancólico, algo reaccionario y del todo posmoderno a la naturaleza virginal de una Suiza eterna. Antes bien se trataría de un esfuerzo por sensualizar un mundo cada vez más plano y seguir fundiéndose con él, así como por mantener ese respiro, esa expansión hacia el paisaje y la música que buscaba Sandrine, ese ritmo quieto de quien se toma el tiempo de mirar a su alrededor y de estar presente en el espacio para explorar nuevas aperturas del sujeto<sup>239</sup>. Por aquellas fechas sostenía Godard: «Si uno puede traer lo metafísico a través de lo ordinario, entonces está bien. Es la tarea del artista»<sup>240</sup>. También, al parecer de Jameson, estos instantes sublimes, se producirán en el último Godard, gracias a su utilización obsesiva de la música clásica, en especial la de Beethoven<sup>241</sup>. En la misma línea, Paulino Viota ha reparado en las analogías entre la música y la noción de montaje y trabajo:

Es como si lo que pretendiera mostrarnos con la película no fuese tanto una película hecha sino la tarea de hacer una película. Es decir, es como si nos mostrara el trabajo de fabricación, previo incluso a su rodaje. Mostrarte los elementos por separado, analíticamente: [...] que deberían armonizarse para construir una película. Pero nos los muestra en el proceso mental e intelectual —o incluso de montaje— de fabricación de la propia película. Es decir, un *making off*, un cómo se hizo. La idea que tiene de cómo se hace una película es una idea específicamente suya: una película se hace componiendo. Es decir, articulando elementos simples que se van organizando y se van integrando unos con otros. Metafóricamente, lo expresa en la música. La música sería una música “haciéndose”. La película tiene algo de partitura musical, vas viendo cómo se van eligiendo elementos y se van ensamblando unos con otros y según progresa esta ensambladura, la metáfora sería la música.<sup>242</sup>

En efecto, Godard se deja llevar por un juego infinito de composición en esta década: ese lenguaje críptico, absolutamente liberado de la referencia a la realidad con el que se comunican los personajes, esas citas permanentes de la gran pintura, la saturación musical que extraña las escenas y eleva el tono espiritual de lo ordinario, o esos giros de cámara a un cielo totalmente pictórico (que se debate entre un Velázquez y un Nolde). Puede que esta suprema libertad con la que Godard juega con las formas en estos años no sea solo un revival ochentero de sus delirios pop, una vuelta a su vieja afición por mezclarlo todo

---

<sup>239</sup> STERRITT, *The Films of Jean-Luc Godard. Seeing the Invisible*, 145-146.

<sup>240</sup> GODARD, *Jean-Luc Godard. Pensar entre imágenes*, 341.

<sup>241</sup> JAMESON, *La estética geopolítica. Cine y espacio en el sistema mundial*, 191.

<sup>242</sup> Paulino VIOTA, «El sexo es muy importante para Godard», *Factory*, 2010, <http://www.factorymag.es/factoryvips/paulino-viota/1165/>.

pero pasada ahora por la alta cultura, por Beethoven y los Alpes suizos. Nuevamente, nada es sencillo en Godard y la etiqueta de esteta no se le puede colocar sin cautela. Una pista para rechazar ese argumento de una supuesta caída en el esteticismo huero —tan propio de la época, por otra parte— es que estas composiciones y estas mezclas no se hacen siguiendo una palpitación alegre o juguetona y políticamente vacía, sino un sentir melancólico e incluso desesperado. Quizá, creemos, en los años ochenta y noventa lo único que quiera hacer Godard al recuperar la figura del cineasta pintor y músico, que hace sus propias constelaciones, que compone las imágenes y los sonidos con sus manos, es clamar que el mundo tiene que seguir estando abierto, recomponible, que las historias se pueden reescribir, que las relaciones no están completamente determinadas y que hay que seguir haciendo y deshaciendo para no dejarse hacer. Ante la temible coyuntura que se avecinaba, el artista tenía que aferrarse a la tarea de jugar con los elementos y articularlos de otro modo para que no todo quedase atado y bien atado. O como condensa Bergala «en los años ochenta el cine de Godard es a la vez un cine del duelo y de la fe»<sup>243</sup>.

Por otro lado, de forma muy elocuente, apostillemos que no todos estos encuentros metafísicos y estas armonías se producen en enclaves paradisiacos, contemplando las alturas de las montañas o las mansas aguas de los lagos. Ni tan siquiera en esta fase de fascinación por la naturaleza, Godard dejará de explorar los espacios cualesquiera a medio camino entre lo urbano y lo rural, como lugares marginales en los que situar sus tramas llenas de crisis existenciales, rupturas, desencuentros y accesos de violencia. Los hoteles, las granjas industriales, los bares de carretera, las gasolineras son el escenario por el que se deslizan sus personajes. Si tomamos varios ejemplos cogidos al vuelo, podemos recordar que es en una estación de servicio donde una joven Maria recibe la buena nueva del ángel Gabriel que le anuncia su embarazo virginal en *Je vous salue Marie (Yo te saludo María, 1985)*—; o es en una fábrica en la que los trabajadores mantienen su lucha contra las cadencias de la máquina, como ocurre en *Passion (Pasión, 1982)*; y por autopistas y zonas ruinosas y dejadas al desamparo del tiempo se mueve Eddie Constantine en *Allemagne 90 neuf zéro* (1991), etcétera. Dicho esto, es insostenible forzar una etapa urbana en este Godard a partir de 1979. Es innegable que detrás ha dejado toda una trayectoria de estudio de la ciudad y la periferia con una vocación tan documental como crítica para decantarse ahora por una reflexión sobre los poderes de la imagen para mover la conciencia —y ya no importa mucho el sitio en el que este movimiento se produce— y convocar al pasado. Sea como fuere parece que a las puertas de la Posmodernidad y su «bidimensionalidad» o falta de profundidad, su superficialidad en el sentido más banal del término, Godard sigue su búsqueda de la profundidad de la imagen y de las relaciones entre las cosas

---

<sup>243</sup> BERGALA, *Null mieux que Godard*, 23.

amparado por la música, el paisaje natural y la carnalidad del cuerpo. Con ello, tan solo queremos indicar que quizá las posiciones entre las distintas fases de Godard parecen enconadas, pero en el fondo puede que solo sea una cuestión de matices.

Quedan por añadir unas simples notas. Recordemos, para cerrar estas líneas, que antes de dar este paso hacia su última etapa el director firmó dos cintas transitorias, ambas ambientadas en Grenoble, en las que dentro de un registro y una concepción del cine aún heredera de sus años militantes, siguen coleando las contraposiciones centrales que aparecen en *Numéro deux* y sobre las que había pivotado su crítica de la vida cotidiana hasta entonces. Nos referimos a la disyunción entre campo/ciudad, mujer/hombre, vida/trabajo, y a los títulos *Comment ça va* (1978) hecha mano a mano con Miéville, y *Sauve qui peut (la vie)* (*Salve quien pueda (la vida)*, 1980), que también contó con la participación de ella pues el guión corrió a su cargo. Como se ha sugerido, una buena película compañera de *Numéro Deux* es *Comment ça va?* Esta es también una cinta sobre una pareja trabajadora que habita en un suburbio gris de bloques y que siente una gran distancia entre sí, pues su vida consiste en salir y entrar de la fábrica, ver algo de televisión y leer la prensa en la cocina del apartamento. Las noticias sobre la dictadura en Chile, España o Portugal inundan la casa y se mezclan con imágenes pornográficas, todo ello resuena como un parloteo incesante a través de la radio y los periódicos, mientras la voz en off de Godard nos propone ir más despacio —«*je propose de ralentir*»—, para ver cómo esa situación exterior, a ellos les concierne [88]. Esta idea de que la imagen puede golpear y evocar otros espacios y tiempos, será el entramado que Godard-Miéville desgranen en muchos de sus cortos y, sin duda, constituye el núcleo duro de *Les Histoire(s) du cinéma*.

En un sentido más interesante para esta investigación, en *Sauve qui peut (la vie)*, Godard nos deja su último gran alegato contra la opresión femenina y la degradación que supone vivir en un mundo en el que cada día hay que vender un poco más de tiempo y un poco más de uno mismo —aunque sea nuestro propio cuerpo y nuestras pasiones— para poder mantenerse en pie. Claro que la otra cara de esta moneda, el reverso de esta crítica a la opresión será tomarse muy en serio (vale decir, mirar políticamente) el deseo. Puesto que lo estamos vendiendo tendrá algún interés. Al igual que será necesario ver qué ha podido salvarse, qué resto, qué nos queda tras la venta o qué podemos hacer para escapar. Es la historia de dos mujeres que «sienten que tienen mucho, que están cargadas» y quisieran liberarse. Una de ellas, Denise (Nathalie Baye) es una editora desencantada que marcha al campo en busca de paz y la otra, Isabelle (Isabelle Huppert) es una prostituta que lucha por sobrevivir en la ciudad. En un momento dado y por mediación del amante de Denise —un director de cine egoísta e ingobernable, de nombre Godard (Jacques Dutronc) que va a



[88]

morir atropellado por un coche— se conocen y se hacen amigas. Ambas perciben que aún no existen completamente, pues la simple sensación de existir no les basta: «el yo de yo pienso ya no existe. ¿Por qué?». O sea, estamos ante una historia de unas mujeres que quieren salvar la vida y para ello empiezan a pensar sobre sí. Nada nuevo bajo el sol de Suiza.

Todo el filme se balancea entre estos escenarios, para narrarnos el relato de estas dos mujeres que se encontrarán al acabar la película para hablar, entenderse y reconocerse mutuamente. El campo es tratado con mucha mayor consideración fenomenológica que la ciudad, si se nos permite la expresión, gracias a largas tomas que por instantes se congelan para que apreciemos la belleza de la hierba «como el color del Otoño» o del pelo de Denise agitándose con la brisa [89]. Creemos que en ciertas ocasiones como esta, la belleza del campo funciona como tropo para hablar de esa resistencia, de eso que queda, de tal suerte que la belleza cobra una dimensión ética y política. Mientras, la ciudad es un conjunto de calles, descampados, luces nocturnas, salas frías de hotel pobladas por gente de nombres como Mr. Nadie, bares y cines, gasolineras... En todos ellos se evidencia que las relaciones entre hombres y mujeres están marcadas por la violencia y el intercambio. Estos espacios se ven de soslayo, entre conversación y conversación o entre servicio y servicio porque son los lugares en los que Isabelle ejerce su oficio. A esta contraposición se le añade el tratamiento de la trama, en ocasiones totalmente convencional siguiendo las vivencias de Denise o Isabelle en las que la cámara registra sus rostros melancólicos y dañados, y en otras tomando el cariz de una película que representa las fantasías más bajas de los hombres con los que se relacionan<sup>244</sup>. Ambos registros se encadenan, como anota Paulino Viota, en «una mezcla entre cine porno, prostitución y el sexo como una cadena de montaje en una fábrica». Y continúa:

Godard hace antropología con arreglo a tópicos que, en ese momento, están muy en el ambiente, como es el tema de la vida dañina de las ciudades, el abandono de la ciudad por el campo, el feminismo... Yo creo que esos son los dos centros de *Sauve qui peut (la vie)*: el tema ciudad-campo y el tema hombre-mujer. [...]El sexo es muy importante en su filmografía. Y la prostitución. Godard siempre decía que la prostitución le parecía como una especie de modelo de las relaciones laborales en la

<sup>244</sup> Por otra parte, también quisiéramos recoger la interpretación de Kristeva a esta obsesión godardiana por rozar la ficción pornográfica. A juicio de Kristeva, en Godard, la mujer está más allá del principio del placer y se pregunta si este estar más allá significa que la mujer tiene acceso a la verdad del sexo. Y por tanto no solo podría analizar la verdad del sexo masculino sino estar más cerca de la violencia y la muerte. Por eso, quizá los personajes femeninos tienden a rechazar la *juissance* del sexo. En cambio el hombre es siempre el fantasma y está ligado exclusivamente a su autoerotismo (de ahí el infantilismo de sus personajes masculinos que en *Numéro deux* era tan evidente en la figura del abuelo). En *Sauve qui peut (la vie)* se hace muy fuerte esta dualidad dotando a la mujer de una carga más de profundidad. Guy SCARPETTA y Julia KRISTEVA, «Godard et les femmes (1960-1983)».

sociedad capitalista. O sea, como si todos fuéramos putas, puesto que todos tenemos que vender, si no nuestro cuerpo, sí nuestra fuerza de trabajo, por dinero. En esta película, que pretende ser un retorno al cine comercial, y que tiene algo de antología —una especie de película suma donde están todos los temas que le obsesionan— pues no es extraño que vuelva a la cuestión de la prostitución. [...] La película no tiene un sentido psicológico sino un sentido sociológico, es más bien, una crítica marxista. Los tres personajes no tienen culpa. Hay una crítica a las ciudades, a la contaminación, a la tele, al trabajo siniestro...<sup>245</sup>

Entre venta y venta habrá que salvar algo para una o mejor, habrá que revolverse contra todo. Por eso, prosigue Viota, las mujeres se agitan, buscan respuestas, se desplazan de un punto a otro: «Las dos mujeres se mueven, ¡y se mueven en sentido contrario! [...] Éste es el esquema clave. Es decir, la mujer es más capaz de luchar, de combatir, de encontrar soluciones e intentar salir de su situación y el hombre está como detenido. Es bonito»<sup>246</sup>. Dicho esto, intuimos con Godard que en el fondo poco importan los roles, los protocolos pueden cambiar, las fábulas sirven para todos. Si Godard toma a las mujeres como ejes de su filosofía, de su proyecto estético y político, es porque en el siglo XX eran centrales para producir ese cine de la presencia en el que, no obstante, la verdadera vida nunca está dada, ese cine de la agitación interior, del movimiento y del cambio subjetivo. Simétricamente, si Godard insiste en que la potencia poética del cine no se reduce al lenguaje sino que se encuentra en la imagen en toda su sensualidad, es porque está tratando de ensanchar los límites de nuestra experiencia del mundo, crear otras armonías y hacernos entrar en contacto con las cosas. Por la misma razón, si Godard afirma la soberanía absoluta del cineasta para trabajar con sus manos, es porque fantasea con una realidad en la que el artista tenga algo que hacer para los demás y anuncia que habrá que seguir pensando en unas formas de trabajo que no sigan siendo «a pérdidas». Y por último, si Godard filma insistentemente las ciudades y sus márgenes e intenta una y otra vez escapar, es porque anhela otros modos de producir y relacionarnos con el espacio, otras ciudades posibles.

En su cine vibra siempre un nervio de resistencia y una (quizá siempre la misma) pregunta sobrevuela todas las piezas: ¿Y si empleáramos las imágenes y el pensamiento, las manos para crear otro tiempo y espacio, otro paisaje, en el que trabajo y placer, pasado y presente, campo y ciudad, arte y vida estuviesen reconciliados? Al fin y al cabo, como apunta con su voz cavernosa en *Les Histoire(s) du cinéma*, no todo está perdido pues «el peligro no está en nuestros útiles sino en la debilidad de nuestras manos». Pero, como aclama Denise, para ello será necesario andar:

A contratiempo, un paso más lento. [...] Algo en el cuerpo y en la cabeza se contraponen a la repetición y al vacío. [...] Todo

---

<sup>245</sup> VIOTA, «El sexo es muy importante para Godard».

<sup>246</sup> *Ibidem*.

aquello por lo que, en ese ridículo marco de resistencia contra la eternidad vacía que es el puesto de trabajo... pero aún hay pequeños acontecimientos, aunque sean minúsculos aún hay un tiempo, aunque esté monstruosamente estirado. Esa torpeza, ese desplazamiento superfluo, esa aceleración súbita, esa mano que se corrige, esa mueca, esa ruptura, es la vida aferrándose, es todo lo que en cada uno de los hombres de la cadena, grita en silencio: ¡No soy una máquina!

## Consideraciones finales

En lugar de un resumen más o menos extenso de la investigación (que el lector puede encontrar en la presentación inicial), quisiéramos dedicar estas páginas a extraer algunas conclusiones con las que apuntalar ideas y ceñir algo mejor las mimbres de nuestro relato. Podríamos comenzar recordando la intención que ha motivado esta empresa y que no es otra que esta: sencillamente, a través del cine moderno y su fricción con la ciudad, y en concreto a partir de la trayectoria de Jean-Luc Godard, esta tesis ha aspirado a contribuir al mejor entendimiento de las décadas de los sesenta y setenta, que siguen siendo un capítulo referencial para el presente. Por ello hemos adoptado una perspectiva amplia e histórica que permitiera ver las múltiples conexiones entre problemáticas y autores.

Empezábamos con un extenso marco teórico que hacía las veces de diégesis de la gran apertura conceptual que provocó a partir de los sesenta y a todo lo largo de la segunda mitad del siglo XX la atención, si no súbita sí al menos singular, que se prestó al espacio. Tal atención destapó tres de sus secretos mejor guardados: el espacio es una relación o categoría necesariamente imbricada con el tiempo, socialmente producida y políticamente relevante. O lo que es lo mismo, hubo que esperar hasta entonces para saber que los cambios en el espacio generan su eco en el tiempo y viceversa, que la ciudad está fabricada por alguien y en condiciones históricas concretas y que todo eso nos importa, pues modifica severamente nuestras vidas. Pudieran parecer perogrulladas, reiteraciones de certidumbres, demostraciones superfluas de lo que ya se sabe, de lo que está ahí, delante de nuestros ojos para quien quiera mirar. Nada más lejos, nada menos evidente. O quizá es que hasta entonces nadie quiso *ver* de verdad. Sabemos hoy que dejar sentenciadas tamañas «simplezas» les costó buenos sudores a los Lefebvre, Harvey, Jameson, Foucault, Deleuze, a la hornada de estudios feministas de segunda ola (Millet, Firestone, Greer, Federici, etc.), y a toda la tradición de estudios del paisaje, inaugurada por aquellos setenta y continuada hasta nuestros días. Estos últimos añadirían otra más a esa lista de falsas certezas o secretos que primaba revelar: tampoco la mirada es algo evidente ni dado, también ella es una relación, está socialmente producida y es políticamente relevante.

Esta apertura epistemológica estuvo propiciada por diversos acontecimientos, entre los que se encuentran la irrupción de los conflictos coloniales y la incipiente globalización en un clima de Guerra Fría y de descrédito del bloque soviético. Pero ante todo, fue consecuencia del enorme desarrollo económico que se produjo durante aquellos años «gloriosos» a partir de la industrialización, el crecimiento y la transformación urbana de medio mundo. Los sucesos históricos y las nuevas armas, teóricamente más afiladas, con las que enfrentarlos dieron al traste con algunas herencias pesadas y refrescaron la mirada. Se difuminaron las Historias lineales, sacralizadas, esenciales o únicas, se abrieron terceros espacios (también simbólicos) y germinó una observación mucho más compleja y relacional de la vivencia cotidiana. Igualmente se dilató el terreno de lo que era políticamente significativo incluyendo a la cultura y al cuerpo. Pero sobre todo, estos años sesenta y setenta históricamente tan agitados y teóricamente tan sagaces, dejaron escrita una advertencia, a saber, que existe una lógica inherente a la producción del espacio en nuestras sociedades que está en el centro de cualquier comprensión de la Historia: la ciudad se devora a sí misma periódicamente. En su curso se lleva consigo todo un modo de vida. Así que quizás valga la pena estar atentos, porque cada vez que cambia la ciudad, y lo hará de tanto en tanto porque está sujeta a una dinámica imparable, son nuestras vidas, nuestras historias y hasta nuestra piel las que se alteran con ella.

Resolvíamos, seguidamente, que el cine moderno constituía un riquísimo campo para explorar estos vaivenes. Porque, de alguna manera, el cine se había hecho cargo de este

aviso y en ocasiones andaba paso a paso en paralelo por la misma senda descrita por los filósofos, llegando a conclusiones similares. Pero para apreciar estas concomitancias, para ver cómo el cine, además de representar, también podía pensar la vida, teníamos que valorar cómo se inserta en y modifica lo sensible. Teníamos, nosotros también, que agrandar nuestra lente. Y por ello repasábamos los ensayos de algunos teóricos que recientemente se han centrado en rescatar este arte a partir de tal presupuesto. Acudíamos a los escritos de Rancière y Didi-Huberman en busca de acercamientos que no le hiciesen ascos a las interferencias, a las miradas, a las impurezas, a las ficciones, a los movimientos, a las imágenes, a cualquier imagen, a sus tiempos, a sus gestos, que no rechazase prácticamente nada, porque «el cine son muchas cosas», decía Rancière, y «La Historia es todo junto», apostillaba Godard. Íbamos tras una aproximación que no tuviese miedo de mancharse al pegarse a cualquier otra disciplina y no desestimase ninguna injerencia, ni tanto menos de aquella que íntimamente liga el arte a la política. Con ellos, aprendíamos también que lo estético y lo político tienen sus propios y autónomos dominios, sus reglas de juego, que pelean cada cual por su trinchera, pero no son mutuamente excluyentes. Más bien están ambos inmersos en la misma historia y no son sino formas distintas de responder a ella.

Solo entonces dábamos el primer paso en sentido estricto, en nuestro recorrido filmico con el Bloque I «Tanto poética como política: la década de los sesenta o la llegada de un mundo nuevo (1959-1967)». Lo primero que encontrábamos cuando abríamos las páginas de cualquier libro, novela o ensayo datado en los años sesenta, o cuando volvíamos a pasar las cintas de los nombres principales de las nuevas olas, era una sucesión de figuras del Apocalipsis. En Pasolini, Warhol, Antonioni, Mekas, Rohmer, en Vardà, Buñuel, Godard o Marker, con lo que topábamos era con cadáveres de cualquier tipo y aunque no todos inspirasen aflicción, casi siempre se asociaban a la metamorfosis de la urbe. En sus películas o en los tratados y crónicas de cualquier pensador, desde 1960 a mediados de los setenta, se acabaría por decretar la muerte de la Historia y sus utopías, el fin de ideologías y filosofías enteras, la desaparición del pueblo, la muerte del hombre y de su ciudad, la evaporación de cualquier contacto trascendente con la realidad o incluso la descomposición del lenguaje, del tiempo y del mismísimo cuerpo humano.

Podría objetarse ahora que tales lamentaciones catastrofistas y los deseos de invocar fantasmas a los que condujeron no eran más que la expresión del descontento de la izquierda ante su pérdida de poder y el fracaso de su proyecto. Podría replicarse igualmente que la consciencia de la desintegración o decadencia se ha repetido en tantas ocasiones que ha llegado incluso a ser un lugar común de la propia Modernidad. Así, lo sólido se habría esfumado tantas veces en el aire que no habría razones para dar crédito a tales exhortaciones. También podríamos haber mirado la otra cara de la moneda y hacer una lista igualmente completa de expresiones de júbilo de aquellos que aplaudían todos estos decesos y estimaban que gracias a ellos, por fin, podíamos alegrarnos de que *tout va bien*. Hay algo de cierto en estos reparos. Pero aleguemos que, como hemos tratado de mostrar, esas emociones inciertas arriba descritas y la consciencia de un cambio civilizatorio no fueron sentidas exclusivamente por teóricos izquierdistas convencidos. Por todas partes intelectuales y creadores reconocieron —y lo siguen haciendo— que efectivamente los años sesenta supusieron una verdadera *coupure* en el sistema político, económico, ideológico y cultural y se empeñaron en desgranar las razones que la provocaron. Comprobábamos que el cine, cómo no, también sería partícipe de esta época que aspiraba a comprender y superar.

Así, nuestro recorrido nos hacía constatar que a medida que avanzaba la década y las consecuencias de tales transformaciones despuntaban, y especialmente entre 1968-72, años en los que parecía que ahora sí, los roles se habían invertido, los creadores se echaron

a la espalda, cada vez más abiertamente, un compromiso de resistencia creativa y agitadora. Pero hasta entonces, decimos, hasta que el malestar social no explotó en las calles, hasta que el socialismo, el altermundismo o las terceras vías no fueron percibidos como opciones reales a escala global y no tan solo un sueño nebuloso, una ola de pesimismo recorrió con fuerza la vanguardia artística y cinematográfica y, en términos generales, el conjunto de la *intelligentia* en Europa. Sin embargo, de este pesimismo y de esta situación tan cambiante, el cine no salió de vacío. Extrajo varias conclusiones que se tradujeron en tres giros estructurales de importantes consecuencias en la entrada de este medio en su «Modernidad». Giro del cine hacia la Historia, del cine hacia la ciudad y su vida cotidiana y del cine hacia esos procesos, tan volubles que acabarían por restar valor al estatuto del director que utiliza su obra para hablar de sí. El cine ahora tendrá que hablar de los sucesos históricos, de lo más ordinario, de todo y todo mezclado, solo que lo hará con su propio haber de imágenes en movimiento.

Primeramente, observábamos que lo que se llamó «nuevos cines» y toda la larga onda que produjeron, no echaron a andar aprovechando los vientos del presente sino, más bien, espoleados por una necesidad de meter el dedo en llagas del pasado nunca cerradas. Para toda una pléyade de cineastas en los años sesenta, la frescura de la Modernidad no debía significar la desmemoria ni el culto a lo fugaz. Había que volver a invocar el pasado para corroer las imágenes dulcificadas de la paz, la libertad y el progreso, esas palabras distintivo que enarbolaban los gobiernos salidos de las cenizas de la IIGM, tan vacías, tan equívocas como las temporalidades circulares y olvidadizas que enaltecían. Con ello, el cine se guio por el propósito de crear *con imágenes* otra memoria y otro relato de la Historia, utilizándola, o sea, vivenciándola. Así pues, tras la guerra, y más que en ningún otro momento, había que estar vigilantes, hacer prevalecer una actitud atenta a qué política del olvido se ponía en juego por las clases dominantes. Veíamos que muchos cineastas se destacaron en esta apelación a la memoria como única manera de entender que el tiempo es conflictivo y que el que les tocó vivir guardaba en sí fuertes tensiones sociales. De ahí que tampoco el cine moderno estuviera dispuesto a mirar a otro lado y olvidar cuando las atrocidades se cometían en el presente —los puntos calientes de la Guerra Fría, o sea, Argel, Praga, Hanoi, Chile y un largo etcétera— serán sistemáticamente llevados a la pantalla. De hecho, era frecuente que ambos tiempos (pasado y presente) fueren conectados, recurriendo a procedimientos alegóricos, saltos y comparativas.

De acuerdo con este aliento, podemos concluir ahora que esta responsabilidad histórica del cine será para Godard uno de los pilares en su aspiración, a todas luces política, de hacer de este arte una forma de pensamiento. Por su cámara, a modo de fábula o trabajo con lo documental, siempre desfilan los distintos conflictos del presente (desde Vietnam a la Guerra de los Balcanes o el enfrentamiento palestino-israelí) y se hacen sentir las latencias de otros pasados. Pero, lo que es más interesante aún, es que esta entrada sistemática de la Historia en su filmografía, se produce a la par que pone en práctica sus investigaciones urbanas, esto es, ligando las afrentas cometidas contra los pueblos en guerras viejas o actuales, con el avance ofensivo del progreso en la ciudad moderna. Godard, a la vez, tiene una mirada que podemos llamar «geopolítica», que tiene en cuenta la cuestión migratoria o las tiranteces entre países, pero que es también temporal, si se nos permite el término, es decir, está muy atenta a las capas de Historia que cristalizan en terreno. Sabe que la reforma gaullista de París es también un lavado del recuerdo de todas esas guerras sucias en las que Francia había participado y participaba, y querría ver borradas de su memoria y de su capital. Contra ese otro olvido, Godard insiste en poner en conexión a los pueblos de terceros países, o a los muertos del pasado con el nuevo proletariado urbano. Y por tanto hace más rica la lectura del mapa de la ciudad y más veraz las crónicas de la Historia. Espacio y tiempo, plano y línea, van siempre de la mano en sus operaciones.

En segundo lugar, además de este compromiso con la Historia, los cineastas de los años sesenta adquirieron otro con su realidad circundante, esa que estaba cambiando a una velocidad frenética y que propiciaba una experiencia del espacio, unos ritmos y unas relaciones con los otros, una vida, en definitiva, que ellos querían captar, tanto como modificar y/o reparar. La vida se había hecho (sub)urbana, frágil, fragmentaria, instantánea, abstracta, nueva en todo caso. El cine de los años sesenta quería ser, en consecuencia, un cine más «verdadero», más acorde a esas fluctuaciones, adherido a la contingencia, pero sobre todo, estaba tocado por eso que Pasolini llamaba una «pasión desesperada de estar en el mundo». Para todos había que buscar nuevas maneras de filmar, nuevos intereses, tirar los guiones a la papelera si hiciese falta o escribir otros utilizando recursos que le eran ajenos. Elementos como encuestas, informaciones de periódicos, documentos de archivo, recuerdos biográficos, citas filosóficas, poemas, trozos de basura, cualquier cosa y cualquier *tempo* podían entrar en la cinta, si así la hacía más certera, si así nos permitía sumergirnos mejor en ese flujo que era la ciudad y el presente y volver a dotar de sentido a nuestra posición en ellos. Con tal de que la película permitiese «pasar de un tema a otro, vivir en sociedad, estar juntos», podía ser como un vagabundeo, como una calle, una conversación, una encuesta, una fábula, el registro de una vida, o todas estas opciones combinadas.

Estamos en condiciones de concluir que el hecho de que los años sesenta sea el momento en el que tiene lugar una crisis de la representación en el cine (como ocurre en las demás artes) debe ser puesto en relación con una reinterpretación de cuestiones tan fundamentales para la praxis artística como la de espacio público, temporalidad, alteridad, politización del arte, utopía, violencia etc. A la par que ocurría en las artes plásticas, cuyas obras se desmaterializaban para encontrar en este camino ascético otras sustancias en las que trocarse (hacerse idea, cuerpo, encuentro o paisaje eran opciones legítimas, eran materias en las que seguir viviendo), también en el cine el sentido de la película se rehízo completamente. Se quiso dar cabida a otras visiones del hecho filmico que ya no tenían por qué ceñirse a la historia tradicional sino que podían presentarse como estrategias político-culturales, modos distintos de hacer, habitar y documentar, mecanismos de mediación con la experiencia social, posicionamientos teóricos, proyectos de agitación o tácticas de incursión en dominios hasta entonces vedados. Claro que todo esto no hacía sino hablarnos de que quizá habría que velar a otro difunto: a mediados de los sesenta el modelo tradicional de autor empezaba a dar signos de desgaste.

Todos los artistas se encontraban descolocados, a tientas, ya no les valía ninguna exaltación existencialista del yo, pues su independencia como sujetos privilegiados que debían, ellos más que nadie, expresarse y obrar el milagro del objeto artístico, se veía amenazada por el torbellino de chismes que la sociedad de consumo fabricaba con una rapidez pasmosa y que habían instaurado el reino de las superficies, los brillos y artificios, de lo corriente en toda su banalidad. En su concepción clásica, o sea, decimonónica, el autor era en los sesenta un personaje de difícil equilibrio, cuya voz cada vez lo tenía más difícil para expresarse y hacerse oír entre el murmullo de las masas y el runrún de las máquinas. Además, como advertían los situacionistas, esos «autores» tendrían que empezar a referirse a asuntos como «la vida cotidiana», la ciudad, la política, las vidas de quienes le rodeaban, cuestiones que puede que no fueren tan suyas e interiores, pero a las que habían de abrirse si no querían tener «cadáveres en la boca».

Y en el cine los ensayos se dieron y las alternativas se multiplicaron, sin entrar en un principio en contradicción con la flamante aparición de eso que pronto se conocería como «cine de autor». Ciertamente, en el cine tal fórmula del *auteur* marcó un paso adelante y concedió libertad temática y expositiva al realizador en un arte industrial y colectivo, pero lo hizo para unos cineastas que, convertidos en jueces críticos, la utilizarían para quejarse de su

situación como autores —tan intolerable a la altura del sesentayocho que muchos se borrarían *como tal* de la lista—, y denunciar la desaparición de la vida. «"Autor" es una función que remite a la obra de arte (y, en otras condiciones, al crimen)» sentenciaba Deleuze y lo sabían muchos. A estas alturas podemos, si no concluir sí al menos sugerir, que en el mundo del cine puede que la noción de autor deba ser entendida como el último coletazo del individualismo propio del ambiente existencialista de los años cincuenta, pero que, entrada la década siguiente, hubo de enfrentarse a una situación hostil contra sí mismo. La noción de autor, compleja y polémica como ella sola, debe ser entonces vista como un problema añadido en un mundo lleno de contradicciones y sobresaltos que no se lo puso nada fácil a los creadores. Poco a poco y por distintas vías, en el cine la idea de autor que arrastraba demasiados incoherencias, fue perdiendo peso en favor de muchas otras opciones: lo procesual, lo informativo, lo textual, la aceptación de lo prefabricado, la reflexión sobre el trabajo y la cuestión de la subjetividad. Por otro lado, si absolutamente todo se había puesto en plural (el tiempo, el lenguaje, la historia, el cuerpo, etcétera) es porque había devenido campo de batalla. Las respuestas tenían que ser, a la fuerza, plurales y diversas. El cineasta tendría que ser camaleónico, ser y adaptarse a esos elementos, transparente o colectivo, ser guerrillero, callarse o acercarse a los márgenes de la realidad que ya no se situaban en los arcanos de su alma, sino en la periferia social. Es decir, ser *otras* cosas además de sí, o no sería nunca más un agente vivo. Cerrábamos así este primer bloque fechado hasta 1967, con esta última sacudida que seguiría coleando con los años.

En breve, las no pocas presiones que soportó la década de los sesenta acabarían por explotar en la forma del mayor capítulo de protestas, huelgas y movimientos sociales acontecido en el siglo y cuyo arco temporal puede delimitarse entre 1967 y 1979. A ellos dedicábamos otro bloque completo, que tiene el título de «Espacios en disputa: contestación social y cine en la era del derrumbamiento (1967-1979)». Prontamente, aunque solo fuera en parte y por poco tiempo, algunas angustias se mitigaron, pudo respirarse y muchos de aquellos lamentos se convirtieron en grito amotinado. Lo cual no quiere decir, presentimos, que las contradicciones se resolviesen ni que no pudiesen brotar otras tantas y por ello han sido necesarias bastantes notas en las que queda claro que las heridas abiertas por el 68 siguen supurando hoy mismo. Mas lo interesante es que en el transcurso de este ciclo impar de impugnación, el paisaje social fue ocupado por otros actores, con otros registros y problemáticas, y el cine volvió a hacerse absolutamente permeable a sus circunstancias. Volvió a girarse hacia la Historia, que parecía otra vez en marcha, volvió a pegarse a la ciudad y a lo cotidiano ahora no solo en tensión sino en disputa, y se rio de nuevo de quienes le pedían que se limitase a contar las cuitas de unos pocos privilegiados en unas películas perfectamente vendibles como tal y dentro de una visión dócil y neutra de la cultura. El cine volvió a mancharse con la política, con la Historia y con la información, reanudó su búsqueda de «la verdad» de toda esa situación tumultuosa, reforzó su deseo de mirar —cada vez con mayor atención—, regresó a la calle, llena ahora de algarabía, renovó su exploración de otros tiempos además del presente y decidió colarse en todas partes para escuchar otras voces y sentir otros cuerpos.

Si algo dio la década de los sesenta fue, como hemos podido apreciar, la aparición de lo que pronto se encajaría bajo el marchamo de «Nuevos Sujetos de la Historia». Por supuesto, no es que esos sujetos hubiesen nacido en pocos días y en un abrir y cerrar de ojos, con su puñado de quejas bajo el brazo y sus muchas ganas de riña. Esta noción, Nuevos Sujetos de la Historia, lo veíamos más arriba, no es sino un modo distinto de decir que habían estallado antagonismos que llevaban gestándose largo tiempo atrás. En esencia, la mayoría de ellos tenían que ver con lo que Lefebvre denominaba «caos espacial», esto es, con las flagrantes desigualdades y, por ende, con los conflictos inherentes al hecho de que tanto el atlas del mundo como el plano de las ciudades y digamos también el espacio social donde se

desenvuelve la vida corriente e incluso inconsciente, estaban todos producidos a partir de una división social, sexual y racial del trabajo para mayor gloria de las clases dominantes. Era el tiempo de que tanto sus habitantes como una recién nacida generación de pensadores se alzarán para refutar la diabólica lógica que había edificado un globo, una urbe y una psique condenados a la alienación. El foco se puso en la alianza entre capital y trabajo que sería vista no ya como una oportunidad para el progreso y el consenso de todos sino como un engaño en toda regla. Sería rechazada la injusta distribución de roles en el espacio, de ritmos, palabras y gestos y, en términos generales, de la vida que de ella se deducía. Y sería negada la partición público/privado que imponía. Las mujeres, los jóvenes, los obreros, los homosexuales, los pueblos de países colonizados..., por todos lados se desataba la indignación con la posición en el mapa que se asignaba a cada cual. Estas nuevas voces tratarán por todos los medios de rechazarla, demostrando que lo que parece menor y natural no lo eran en ningún caso. Podemos decir ahora que se produce el paso de un sujeto de tipo marginal más propio de los años sesenta a este otro micropolítico que aparece en los años 70 y que comporta ciertos cambios en el interés y la documentación filmica del espacio.

Esquemmatizando mucho, hemos probado que en el cine crítico, independiente, militante o subalterno (no hagamos ahora muchos distinguos) se produce un doble movimiento: de fuga hacia puntos cada vez más recónditos donde no se escuchase el ruido de la civilización o donde vivir según leyes propias y menos excluyentes; a la par que de repliegue hacia el interior, hacia lo más próximo, hacia rincones que aún quedaban por alumbrar a pesar de ser tan cercanos y corrientes, tan de todos los días como el trabajo o la vida privada. Veíamos que para algunos era preferible refugiarse en unos vacíos lejanos que pasan ahora a connotar la libertad, lo incierto, la sorpresa, la memoria, el lugar de lo háptico y no de lo óptico, enclaves que escapan por igual a la dinámica esquizofrénica de la circulación como al comfortable aislamiento sedentario que dicta la sociedad de consumo. Otros insistieron en que había que comenzar a filmar otros límites mucho más inmediatos, como los límites insoportables de la existencia diaria en la fábrica o hacer películas con la vista puesta no en el horizonte de evasión sino presta a advertir «lo que pasa por debajo de la cintura». Todo ello es, así mismo, revelador de un hecho innegable: el crecimiento urbano como su mecánica del todo es explotable, tierra o carne, cabalgaba hacia la monstruosidad.

Por todo lo dicho, por las razones arriba esbozadas, podemos concluir que no quedaba otra, el cine no podía ni olvidarse ni separarse de la ciudad y sus avatares, de las cuestiones espaciotemporales, de los problemas de su tiempo. Durante los sesenta y setenta, lo urbano le ofrecía el marco idóneo donde efectuar la transformación de la crítica artística en proyecto político y viceversa. Por su carácter voluble, atender a la ciudad en plena alteración se le antojaba ese modo de «estar en el mundo», estar «con y contra la Historia» y de ser contemporáneo a él siguiendo el sentido que Giorgio Agamben concede al tal concepto, es decir, como aquello que «no coincide perfectamente con su tiempo» y que por ello arroja siempre una mirada crítica sobre los hechos<sup>1</sup>.

En las obras de Jean-Luc Godard se ve a cara descubierta este cúmulo de tensiones. Vista en perspectiva su trayectoria sirve como un recorrido por estos veinte años tan significativos. Así, quisiéramos pasar ahora a recoger algunas conclusiones que hemos extraído del repaso por su cine, ya estén en relación con los debates hasta aquí tratados o sean comentarios a cuestiones particulares de su obra. Una de las primeras observaciones importantes a la que podemos llegar, tras páginas de análisis, y que pueden servir como inicio, es esta: el ímpetu que mueve el cine de Godard no es otro que el mirar cara a cara a

---

<sup>1</sup> Giorgio AGAMBEN, «¿Qué es lo contemporáneo?», 2008, 1-8. Texto inédito en español, que fue leído en un curso de Filosofía Teórica impartido en la Facultad de Artes y Diseño de Venecia entre 2006 y 2007. En: <https://etsamdoctorado.files.wordpress.com/2012/12/agamben-que-es-lo-contemporaneo.pdf>

las cosas. Llamábamos a esta mirada «literal», que no «pop» porque aunque comparte con esta vanguardia un gusto por la inmediatez de los objetos y los fenómenos, hubo varios y en ocasiones muy disímiles enfoques dentro del contexto del arte pop que hicieron del término una noción a veces vaga e imprecisa. Literalidad no es sino otra manera de hablar de una apuesta feroz por el poder del cine para mirar. Godard parte de la mirada directa y desprejuiciada del *cinéma vérité* pero la amplía a parcelas a las que éste jamás llegó: mirar cara a cara al lenguaje, a las cosas y personas convertidas en mercancía (entre ellas a la ciudad o los sujetos), mirar cara a cara a los signos y las imágenes, mirar y pensar el tiempo, el cuerpo o las relaciones sociales. Godard se propuso ver todos esos invisibles, mirar aquello que no está quizás tan a flor de piel en las cosas, aunque sean la piel o la superficie el único punto de partida que tenemos. Más allá del sempiterno despertar del cine a su pureza como lenguaje o de una supuesta inclinación de Godard hacia los signos, nosotros creemos que él tan solo trataba de percibir más, de llegar con el cine a todas partes, y comprobábamos hasta qué punto esta irrupción de la mirada en todos los espacios sería una necesidad crucial a partir del año 1968. Godard entiende que su mirada es una forma de afrontar –de ponerse de frente a– la realidad para desentrañarla y quizá con suerte rehacerla.

Seguidamente, intuíamos que desde sus primerísimos años lo fundamental que observa Godard con esa lente tan ancha y aguda es que cierta pulsión vital se estaba marchitando, que el latir de las personas y la ciudad podría detenerse y sumergirnos en la melancolía. Godard presiente que la vida, o al menos lo que él entendía por vida, estaba expuesta a un riesgo cada vez más severo. De hecho, suele ocurrir en sus filmes que tenemos la sensación de que la vida no está dada desde el principio o, si lo está, parece ser una aventura que tiene los días contados. Las «personas a menudo ya están muertas» dice Juliette, en *Deux ou trois choses*. Son esos robots en manos de un estado totalitario (*Alphaville*), ellos mismos objetos de consumo que se intercambian entre sí (*Une femme mariée*), son seres absolutamente carentes de vida, completamente mortíferos como los burgueses de *Week-end*; o bien, si la tienen como Nana, Camille o Pierrot en *Vivre sa vie*, *Le Mépris* y *Pierrot le fou*, la perderán porque sus vidas están en manos de otros. Y normalmente de la forma menos épica que se recuerde, en un accidente de coche o por los disparos de algún delincuente ridículo. Rara vez sus sujetos nacen viviendo y siendo completamente libres. La vida dada, palpitante, lírica, inocente, fresca, a la que ciertamente dedica sus primeros trabajos irá encontrando cada vez más escollos para florecer. Llegado el momento, la vida tendrá que ser conquistada. En ese momento el cine ya no se limitaría a captar la vida con una cámara cercana y un montaje que late como ella, sino que tendrá que *producirla* en la pantalla. «El cine, dice Godard, no es solo un aparato de reproducción, no es un arte que filma la vida; el cine es algo que está entre el arte y la vida».

En consecuencia, entendíamos por qué su cine se encuentra muy cómodo precisamente en estos estados críticos, en lugares tan poco auráticos y tan alterables como los suburbios y periferias, y en este clima de conflicto perpetuo del que, no obstante, hay que poder salir victoriosos. Puesto que, decía Godard, «la crisis es la materia prima del cine» y que este no habla si no es de amor o de la guerra. De hecho, pareciera que todas sus obras versan sobre estos dos temas. Desde *Les Carabiniers* a *Numéro deux*, la lucha, la violencia y la guerra son permanentes: la guerra se hace primero entre naciones, poco a poco entre clases, luego entre parejas, y finalmente se trata de una guerra intestina contra el propio yo. O quizás todas estas refriegas se mezclen, en contextos tan desequilibrantes como abiertos a la posibilidad. Y así también todas las suyas eran películas de amor, o de lo que Godard entiende por amor, que no era sino la búsqueda del encuentro real con los otros y con el mundo y del deseo de cargar el tiempo de vida.

En ese sentido, comentábamos que sus piezas, sobre todo las pertenecientes a los primeros años sesenta, suelen presentar una disposición doble, primero descriptiva y luego resistente. Previamente se nos hace saber que estamos en peligro, en un lugar que pueda parecer normal pero que es profundamente extraño y sobre todo hostil a lo que se considera humano, o sea, enemigo del tiempo subjetivo, del contacto, opuesto al pensamiento, enfrentado al deseo, a la fantasía, desfavorable al afecto, una jaula de cemento o de plástico, melancolía gris o en colores pop, pero en la que estamos vendidos, encerrados o tratando de escapar de la guerra. En tal situación hemos de tomar nota antes, observar enseguida qué tenemos más a mano para escabullirnos, para «elegir vivir». Aunque, esos *gadgets* no serán otra cosa que palabras, diccionarios, mecheros, libros, pasquines, citas, tazas de café, breves encuentros o miradas, y tal escapada solo significará que hemos llegado a aproximarnos mejor a los demás y a nosotros mismos. En estos instantes de amor siempre entendido en un sentido amplio, se urden emboscadas. Estas *situaciones* harían frente a esos pasajes en los que nos encontramos con que la película se convierte en una «película-lógica», que tal y como ocurre por momentos en *Alphaville*, *Week-end* o *Numéro deux*, percibimos que hay una estructura que nos puede engullir, un motor omnívoro que todo lo demuele y un principio que lo puede poner todo a producir. Todo el cine de Godard puede dividirse entonces en estratagemas que fabulan (con el amor, la imaginación y la poesía) contra imágenes que muestran un funcionamiento (el de la máquina, el del coche o el de la fábrica).

Solo que, y he aquí otra conclusión importante, casi siempre es una mujer la que sufre los peores estragos de esa hostilidad y quien más aspiraciones tiene de zafarse. Hasta aquí hemos tratado de demostrar que, insistentemente, los personajes femeninos en Godard se aferran con fuerza a lo poco que tienen para resituar su subjetividad en los espacios urbanos inciertos y decididamente agresivos del capitalismo desarrollista. En sus tránsitos, estas mujeres se ven obligadas a salir de sí y tomarse el tiempo de pensar y confrontarse con cuanto les rodea, incluyendo una mirada frontal a sí mismas. En estos lances ellas empiezan a dudar de todo, de cómo están hechas las cosas, a dudar de sí, de su posición en su entorno, comienzan a recordar y recuperar su memoria, a sospechar sobre el modo en que transcurre el tiempo a su alrededor, desconfían de su lenguaje y prueban otros registros. Recelan de su propia imagen, miran su cuerpo y temen que no sea suyo, empiezan a dialogar consigo mismas y a modificar o estrechar aquello que las acerca a los otros. Es decir, poco a poco, adquieren conciencia. Esta aparece en un sitio cualquiera, un café, un hotel modesto, una galaxia desconocida que al final no es sino un suburbio de bloques, allí mismo o en una carretera, supermercado o gasolinera de las afueras, en una cocina, delante de un televisor o en una fábrica. A veces este movimiento de la conciencia (que no revelación, pues supone un proceso) se escenifica con un potente contraluz que las envuelve en un halo misterioso y oscuro, sobre todo oscuro. En una vuelta de hoja, lo importante es que sabemos ya que para Godard el cine mismo tenía que ser *ese* momento oscuro y recogido, ese lugar de trance, ese contraluz, ese acto de aprendizaje, pizarra negra, set, o superficie tenebrosa, para mirar, pensar y descomponer el tejido del mundo. Podemos ahora concluir que el Godard que ensombrece el rostro de Nana mientras se sabe «otra» y «responsable», o aquel que en *Deux ou trois choses* busca unir lo subjetivo con lo objetivo en el negro de una taza de café tras haber seguido los pasos de una prostituta, es el mismo que se embarca en un largo viaje que lo lleva a concebir el trabajo del cineasta como el de un simple modificador de imágenes en el trasluz del estudio, tratando de buscar entre ellas relaciones más certeras. Ciertamente, durante los primeros años sesenta, tan marcados por la fenomenología, decíamos, existe una correlación o adherencia entre las aspiraciones del director y el comportamiento de sus protagonistas femeninos, que se prolongará después, aunque con otro bagaje teórico. Ellas y sus accesos de discernimiento no hacían sino repetir el credo elemental del realizador: hacer del cine un medio de

investigación social y una forma de pensamiento. Porque quizá el cine no sean solo signos, sino luces y sombras para que aparezca la consciencia de una realidad. Godard, con su cámara, quiere ser como ellas con su entorno. Ansía interpretar a ese sujeto que se halla descentrado, abierto, que desconfía de todo y no se resigna y se encuentra en búsqueda continua de lo otro y de los otros. Su cine pretende ser ese personaje en perpetuo diálogo. O sea, quiere con sus cintas poder propiciar ese «*mélange avec le monde*» que ensayan sus mujeres.

Por tanto, Godard y después Godard en colaboración con Miéville, no solo no denuncia la situación de las mujeres de manera simplista, sino que además no se queda en ese paso ineludible pero previo que es la crítica. La mujer en las obras hasta aquí analizadas no es ni «La madre», ni «La prostituta», ni «la trabajadora» no está esencializada, no es sino un devenir, lo que hay entre distintas posiciones. Si el suizo ha aprendido algo del psicoanálisis es que ese *La* debe tacharse. Tampoco son solo las olvidadas o las otras, eternamente relegadas a un papel secundario. Son aquellas que dicen «yo existo» aunque se me haya vendido y convertido en objeto, «yo soy otra» aunque se me reduzca a una imagen anónima y fugaz, yo puedo dejar de trabajar para hacer un «trabajo de ver» aunque se me haya colocado en una fábrica, yo puedo estar «fuera de mí» aunque se me haya encerrado. Estas heroínas recuerdan a pesar de que les han robado la memoria, se apropian de su cuerpo que nunca fue a priori suyo, se sublevan con lo poco que tienen alrededor y viven su vida a pesar de que esta no les pertenezca. Su actitud reflexiva que contagia a toda la película se mantiene partir del 68, solo que entonces, mientras los bulevares se seguían llenando de desórdenes, la afirmación rotunda de la presencia de estas chicas ya no se produce mediante un par de giros de cámara que se apresuran a encontrarse con el mundo, o mediante una sucesión de monólogos interiores como pudiera ocurrir en la etapa previa. Decir «yo existo» toma ahora mucho más tiempo, se hace con el cuerpo y el discurso y es toda una declaración de guerra. Es entonces cuando la mujer pasa de escuchar la voz susurrante de Godard que describe su situación subalterna a clamar ella contra la misma. Son ellas las que llevan la máxima sesentayochista de Godard: «Miremos, escuchemos, critiquemos». Pero lo crucial es que las situaciones en las que se ven envueltas y sus actos deberían valer para todos. Godard (y en especial ese Godard asociado a Miéville) nos da la pista para entender que las lógicas que arrastran a sus personajes femeninos aspiran a arrastrarnos a todos. Porque existir para ellas, como lo será para los demás, no está dado, es un punto de llegada. Detrás de Nana, Natasha, Charlotte, Juliette o Sandrine van muchos otros, vamos cualquiera. Así que sus historias, la Historia, nos apela. Al fin y al cabo, por algo, decía la pareja, dentro de *Histoire* en francés, está la palabra *toi*, o sea, «tú».

De ahí también extraíamos otra conclusión que vale la pena repetir: no hay transformación real alguna que no venga de dentro, esto es, que no sea fruto de una lucha en el centro de ese «yo» o ese «tú» expuesto a la Historia. Los intentos de fuga estaban todos truncados. Las huidas nos dejaban en el mismo punto, a las puertas de problemas sin resolver. «*Vouloir s'évader c'est de la blague*», diría no en vano Nana en *Vivre sa vie*. Solo los procesos internos generaban un cambio. Únicamente escapábamos cuando algo interior se había alterado, cuando emergía la memoria, cuando se producían desviaciones o usos distintos del lenguaje, cuando aparecía el deseo de pensar/estar con el otro, cuando se lograba una variación en la mirada de uno mismo y del entorno —o más bien deberíamos decir de una misma y de sus semejantes—, es decir, cuando brotaba una verdad propia e histórica. Solo entonces llegábamos realmente a otra parte y el tiempo se podía vivir. A partir del 68 Godard hace cada vez más explícita esta idea de que el viaje más lejano no es otro que la transformación de la subjetividad. Lo hará prescindiendo del exterior y concentrándose en los espacios privados, siendo *Numéro deux* la culminación de este camino. Todo lo que antes ocurría fuera, todas las preguntas existencialistas y políticas que las mujeres de Godard se habían formulado en sus paisajes urbanos, se hacen ahora dentro

de estas cuatro paredes y desde el cuerpo. A finales de los setenta Godard no cae en la retórica de la fábrica, sabe que eso está acabado. Su periodo urbano ha concluido. Las fronteras del mundo son ahora las fronteras de la habitación privada y de la subjetividad propia. Por eso también la violencia, que ciertamente durante los sesenta parecía proceder de fuera o desatarse en exteriores (en los tiroteos de callejuela de suburbio de *Vivre sa vie*, en las persecuciones en las islas de Pierrot, en los gritos y atascos en los portales de pisos y rutas de *Week-end* etcétera), a partir de los setenta se siente muy de cerca en las casas y viene de quien está al lado o de nosotros mismos. Las pesadillas ya no están en otras galaxias sino en nuestra cabeza.

Por otra parte, añadamos que tal desplazamiento de sus películas hacia el núcleo o corazón de toda problemática, siempre constante en su trayectoria aunque incontestable desde el 68, tendrá consecuencias significativas. Decíamos que a partir de Mayo, Godard culmina una máxima que ya antes daba empuje a sus filmes: hay que modificar el cine desde su interior. Hay que hacer con él como con el sujeto, es decir, pegarlo a la historia, no concebirlo como una esencia sino como un movimiento o conjunto de relaciones. Hay que intentar que el cine salga victorioso de todas las vicisitudes. Eso pasa, paradójicamente, por ir drenando su identidad, por negar todos los manuales y discursos perfectamente abrochados sobre cómo se ha de filmar o *qué es el cine*. En ocasiones la pregunta *¿Qué hacer?* es mucho más interesante que aquella otra de *¿Qué es...?* Con frecuencia la impureza es más útil que la ontología. A veces ir «a contratiempo» puede ser lo único que queda para que este pase. Pero sobre todo, esta actitud implica acabar con cualquier noción cerrada y no histórica del cineasta. O lo que es lo mismo: esos ejercicios de reconocimiento del *aquí y ahora* que llevan a cabo sus personajes, los tenía que hacer ante todo su creador. Anotábamos por consiguiente, que durante toda su carrera, Godard, como sus compañeros, aunque quizá con más ahínco que ninguno de ellos, cercena sistemáticamente cualquier trascendentalismo del autor para convertirlo en un ser membranoso, algo que desde la inflexión del mayo parisino, se vuelve imparable.

Efectivamente, con él nunca encontraríamos a un sujeto que escupe su interior trascendente a una pantalla, sino más bien una figura de estómago abierto que lo consume todo, que está abierto al exterior, que se lo traga, lo regurgita, lo monta, y lo devuelve a nuestros ojos. Veíamos que, en virtud de ello, para Godard la escritura se hacía siempre sobre el texto urbano, y el trabajo con las imágenes se muestra consciente del trasiego que estas han sufrido cuando llegan a sus manos. Por ello, argumentamos que no hay una concepción sólida de «escritor» en su cine como se ha querido sopesar. De hecho, no hay una concepción sólida de casi nada, de casi ningún ideal y tanto menos del autor, sino más bien un intento de rehacerlo todo a la luz de las circunstancias históricas. Quizá lo que sí permanece incólume con el andar de los años y es determinante, es un miedo atroz a la página en blanco y a la soledad. Lo que Godard cultiva desde sus collages urbanos hasta la última de sus extravagancias caseras con el vídeo, y aun en el más alejado de sus encierros, es en realidad un deseo irrefrenable de no dejar al cine morir para no estar solo. El autor podía desaparecer y en según qué casos esto podía ser incluso deseable, pero no el cine. Porque el cine es un diálogo, se tiene que usar para comprender y estar en la realidad en toda su complejidad y sobre todo, respetando la otredad que comporta eso que llamamos «estar» o «presencia». Influido por la contracultura, a partir de las revueltas, renegará por completo de cualquier jerarquía vertical custodiada en un nombre: «El autor es algo así como el catedrático en la universidad» mascullaba con ironía. Durante los setenta no soportará más la contradicción que supone situarse en ese espacio intermedio, de ser un autor que juega a presentarse como personaje femenino y se acabará por volar simbólicamente la cabeza o agacharla para escuchar (y veíamos que la voz que emerge en su lugar era, otra vez, la de una mujer). Su figura, cada vez más autorridiculizada —lo único

de lo que no se mofa son sus manos y su voz cavernosa para preguntar— se presentará como la de un simple relacionador de elementos, como un montajista.

A lo largo de los setenta, entiende Godard, sin estos rebajamientos que son sociales y técnicos, sin estas salidas de sí, era alto el peligro de que el cine quedase entumecido, fácilmente encajado en una industria cada vez menos atrevida o perdido, sin mucho que decir, removiendo siempre las mismas aguas de su estanque privado. De todas maneras el cine no era nada en sí. Para el de Suiza no tiene ninguna solidez incuestionable, ningún médium específico, ni si se mira dentro encuentra una lengua propia. El cine es todo, o sea, cualquier cosa, cualquier imagen. Es todo el resto de elementos que pueda acoger, todo el resto de prácticas con las que se pueda mezclar en cada situación. El cine no es nada pero, eso sí, tiene una historia. Y en eso el cine se parece al sujeto porque ambos pueden reescribirla.

«Hay que hacer películas allí donde estamos», decía, y ese *allí* era también temporal. A finales de la década, siguiendo una travesía de sospechas que no obstante le abren considerablemente el campo de actuación, Godard se hace una serie de preguntas radicales. Quiere «comenzar de cero». No sabemos si con plena consciencia de sus actos o simplemente tanteando pero, sea como fuere, lo cierto es que Godard se adentra en una etapa de experimentación que tiene que ver con una posible fricción del cine con otros espacios. Desde *La Chinoise* hasta *Histoire(s) du cinéma*, pasando por *Le Gai savoir* y el repertorio Dziga Vertov, Godard parece fantasear: ¿Puede el cine ser como un teatro donde se cambien los roles de los actores, donde quienes no tenían voz puedan hablar y quienes jugaban papeles secundarios entren en escena? ¿Puede el cine ser como una escuela o una pizarra, es decir como ese lugar al que vamos cada día a aprender, a aprender a leer y a mirar, a pensar con la frescura de un niño o como ese tablón negro en el que las cosas más complejas se hacen sencillas y entendibles? ¿Por qué no hacer del cine una performance o un teatro burlesco en el que dar rienda suelta a las ansias de revuelta? ¿Puede el cine ser como una salón de casa o como una mesa de café, como un espacio común donde encontrarnos con los otros, con los que nos rodean para dialogar, para no sentirnos solos o conocerlos y conocernos un poco mejor? ¿Puede el cine ser como una fábrica en la que, no obstante, no se trabaje de forma alienante, esto es, para otros? ¿Y si el cine fuese simplemente una mesa de mezclas en la que esté en nuestras manos hallar relaciones más armoniosas, bellas o justas, entre las piezas? ¿Puede ser el cine un atlas de la historia en el que conocer todas sus *histoire(s)* olvidadas?

Por otra parte, en paralelo a este descubrimiento de un amplio abanico de variantes espaciales, en estos momentos Godard madura otro argumento mayor de su obra, derivado también de esta eterna creencia en el cine como actuación en el presente y de ese impulso constante que lo lleva a ir directo a las entrañas. Se trata de acercarse cada vez más a lo subjetivo como punto clave, origen del mundo o al menos esfera idónea para poner a prueba ese proyecto de hacer «políticamente cine». Este interés por cuestiones que, desde el imaginario al cuerpo, habían sido relegadas por la gran tradición de la izquierda es, insistimos, otro de esos viejos intereses que alcanzan plena soltura a partir del 68 y durante su ciclo así llamado «militante» (palabra que nos parece insuficiente para dar cumplida cuenta de la investigación a la que Godard se entrega). Así, veíamos que, en una secuencia de cintas, nos propone un itinerario por la ciudad como una cadena de espacios para la producción que van del hogar o el sexo de la mujer a la fábrica, culminando en el supermercado. Lo hacía al socaire de los textos sobre el cuerpo y la alienación femenina de las principales teóricas de ese feminismo de Segunda Ola. Con esta voluntad, Godard se apartaba considerablemente del oficialismo político e incluso del cine militante, para inclinarse por estas otras temáticas «menores» y por una concepción mucho más material

del cine, algo que coincidiría con su éxodo personal de París, dado un panorama político, vital y urbano, el de mediados de los setenta, que lo repelía.

Recordemos que si algo distingue a los años setenta es, sin duda, su complejidad, su carácter anfibológico. Década partida que se debatía entre el adiós a la utopía social para recibir a la utopía del capital (de nombre «neoliberalismo») y el intento por expandir el radicalismo vivido apenas unos años atrás hacia todos los rincones donde aún no había llegado. Por tanto, los años 1972-1975 e incluso hasta 1977 son complejos: de una parte los cánticos de guerra ya sonaban de nuevo aunque con otras voces (pues la miseria cotidiana seguía ahí, no había sido salvada por nadie), pero de la otra, se trata de un lapso en que a muchos les parecía gastado el proyecto revolucionario. Es este un tiempo de fuertes tensiones, un permanente cruce de palabras entre las minorías, el discurso de los movimientos sociales, algunos de ellos ya peligrosamente radicalizados, los partidos tradicionales y la silenciosa pero galopante reacción conservadora. Todo ello en mitad del ruido de la televisión y de los medios de comunicación que a la altura de los setenta eran más ensordecedores que nunca, y lo que es peor, entre anuncio y anuncio, informaban sobre la llegada de una crisis económica global.

Es entonces cuando Godard ajusta su cine a un modelo más visual, pausado y hasta por momentos prácticamente mudo, en el que da rienda suelta a su ambición por ensayar formas con las imágenes. Ello no quería decir que Godard se abstrajese de lo cotidiano, ni que se limite a documentarlo renunciando a esa veta fabulatoria y resistente tan presente antaño. Antes bien al contrario, mano a mano con Miéville, lo cotidiano será un terreno en el que hacer continuas operaciones, sirviéndose del encuadre frontal, el montaje y el travelling o jugando con las posibilidades del vídeo, y teniendo a la casa, la familia y la sexualidad como punto focal para una reflexión sobre el trabajo como origen de la alienación. Y por supuesto, aunque entre cuatro paredes éstas eran también películas sobre la Historia. Porque las historias del cuerpo o de la casa no están por debajo de la Historia con mayúsculas. Pegadas como siempre estuvieron a la actualidad, sus obras no habían cejado en el esfuerzo por criticar el aniquilamiento de la vida en las sociedades capitalistas y lo que es más importante, en ese intento, en ese arte que resiste Godard ya estaba fantaseando con otras formas de vida. Esta tarea era cada vez más perentoria. Quizá por eso en esta etapa agonizante Godard extrema los esfuerzos por experimentar, por interferir en lo dado, por soñar otras imágenes, pintando en la pantalla otras realidades sobre la visible, removiendo las palabras, buscando metáforas que toquen lo real y que partiendo de la superficie no se queden en ella. Como él mismo observaba: «Los verdaderos cambios se producen cuando cambian las formas, y los verdaderos no-cambios cuando hay palabras que cambian, cuando se dice "socialista" en lugar de "capitalista", ¿qué es lo que ha cambiado de verdad?». Sus películas de los años setenta son producto directo de esta concepción alargada de la política y participarán con mayor fuerza que nunca de esa potencia reflexiva que, genuinamente visible en los personajes femeninos, pretende llegar al lugar primigenio donde se origina cuanto nos rodea. Poco importa que sean espacios, ciudades, parejas, sujetos, sociedades o incluso imágenes, palabras, relaciones personales o emociones, sabemos que todo se produce y Godard (a través de sus mujeres), como un niño despierto y con los ojos bien abiertos, se pregunta sin cesar cómo se hacen las cosas, cuáles son sus formas y cómo podríamos trastocarlas.

Finalmente, al hablar de la fábrica, la casa, el cuerpo, el suizo vuelve a tocar hueso y en este lapso histórico, cuando las propias las formas del trabajo estaban en plena transformación hacia un modelo de tipo posfordista, se embarca en un prolongado estudio de las correspondencias entre trabajo, placer, deseo, soledad y amor. Comprobábamos que hay en toda esta segunda mitad de los años setenta en la pareja de cineastas una profunda reflexión sobre la dualidad entre el trabajo como la simple necesidad humana por hacer

cosas y producir cambios en la materia —lo que él llamaba trabajo *amateur*, porque en él hay amor o deseo—, y el trabajo dentro del sistema productivo del capitalismo —esto es, el trabajo asalariado—. La oposición entre ellos se ilustraría a partir de la imagen de las manos que se mueven mecánicamente en la fábrica y las manos que se emplean para acariciar un cuerpo o realizar cualquier otra acción deseada. Godard no podía soportar que la izquierda oficial hubiese relegado todos estos aspectos (el lenguaje poético, lo privado, las imágenes, la cultura, el amor, el trabajo creativo, el deseo), tantas cosas y despachadas tan a la ligera, al tomarlas por secundarias, mientras el propio capitalismo parecía encontrarse comodísimo, victorioso, precisamente al habernos ofrecido todo eso, al habernos creado un mundo completo (que comprar). En definitiva, al haber entrado a placer en nuestros placeres. «El paro es simple pero no el placer» anotaba Godard a través de Sandrine. Sabemos ahora que palabra por palabra, sus cintas de los setenta y en especial *Numéro deux* secunda las críticas más acertadas que se han hecho a esta ceguera y que condensan buena parte de sus esfuerzos:

El marxismo no ha dado ni una sola alternativa, las tiene todas para poderlo hacer, pero no hemos hecho nada, solo hablar de un «humanismo» barato, pequeño burgués, no desde la felicidad del sexo a la felicidad del cuerpo, no hemos hablado de las mujeres ni del miedo a la muerte, los sueños, las angustias personales, todas esas cosas que son la vida de cada persona y no tenemos más que la vida. [...] Al llegar a tu casa luego te encuentras solo y la soledad duele; y el sexo se cuele en tu sueño y en tu piel; de eso, ni una palabra, incluso despectivamente se ha tratado ese tema, y no digamos el problema de la mujer o de las relaciones cotidianas «no competitivas».<sup>2</sup>

La pareja de cineastas entendía que el auténtico quid en esta batalla es librarla desde dentro porque saben que es en el mismo sitio en el que se fabrican las pesadillas donde también se pueden crear los sueños. Por eso decían que de la palabra *révolution* había que centrarse, decididamente, en el principio, en *rêve*, es decir, en los sueños. Simplemente, lo que han tratado de decirnos las películas de Godard es que las cosas son siempre las mismas y lo que se altera es la relación entre ellas y eso aún está en nuestras manos. Quizá por eso haya valido la pena seguirlo. Por eso y porque, nos parece, ningún otro autor creyó con mayor fuerza en el provecho que tiene ese ejercicio de herencia surrealista que hemos querido rescatar y que consiste en poner dos cosas una al lado de la otra: cine y ciudad, cine e Historia, cine y vida. «He intentado muchas veces acercar cosas» comentaba y a nosotros nos valía como plan. Así que hemos creído en ese juego. Y también, claro está, en la impureza, la de antaño o la de ahora. Sentíamos cierto «malestar de la clasificación», así que esta ha sido nuestra «metodología»: mezclarlo todo un poco, olvidar las disciplinadas fronteras e ir tras la pista de ese *plus* donde suele esconderse lo importante. En cuanto a nuestra tarea, ha estado animada por esta máxima: «*hacer visible lo invisible*, (incluso desentrañar lo visible) si queremos pensar nuestras vidas, es decir, pensar y leer «históricamente»<sup>3</sup>. Con ello no pretendemos arrogarnos el haber inventado algo. No lo hacemos. Este gesto y estas palabras, ya se han ensayado antes, nos suenan:

Bueno... Todas las películas tienen un final... Sí, hay películas de las que el espectador sale diciendo que él y ella salen de una crisis, sin duda, para entrar en otra y que eso es la vida. Pero en esta película están él y ella, callados, mirándose. Solo diremos que él y ella han comenzado a pensarse históricamente.

Y eso es lo que hemos intentado aquí. Tan solo hemos tratado de mirar otra vez viejas imágenes, de mirarlas con el tiempo.

---

<sup>2</sup> RODRÍGUEZ, *De qué hablamos cuando hablamos de marxismo*, 156.

<sup>3</sup> No hemos sabido dar una definición mejor del espíritu que ha guiado este trabajo así que, directamente las hemos copiado de RODRÍGUEZ, *Pensar/Leer históricamente [entre el cine y la literatura]*, 21-22.

## Considérations finales

Au lieu d'un résumé plus ou moins complet de la recherche (que le lecteur trouvera dans la présentation initiale), nous voudrions consacrer ces pages à tirer quelques conclusions pour étayer les idées et affermir un peu mieux notre récit. On pourrait commencer par rappeler l'intention qui a motivé cette entreprise et qui n'est autre que celle-ci : à travers le cinéma moderne et ses frictions avec la ville et, plus précisément, à travers la trajectoire de Jean-Luc Godard, cette thèse a voulu contribuer à une meilleure compréhension des années 60 et 70, qui restent un chapitre référentiel pour le présent. C'est pourquoi que nous avons adopté une perspective large et historique qui permet de voir les multiples liens entre les problèmes et les auteurs.

On a commencé par un vaste cadre théorique qui a servi d'exposition de la grande ouverture conceptuelle qui, à partir des années soixante et tout au long de la seconde moitié du XXe siècle, a provoqué l'attention, sinon soudaine, du moins singulière, accordée à l'espace. Cette attention a révélé trois de ses secrets les mieux gardés : c'est une relation ou une catégorie nécessairement imbriquée avec le temps, socialement produite et politiquement pertinente. En d'autres termes: nous avons dû attendre jusque-là pour savoir que les changements dans l'espace génèrent leur écho dans le temps et vice versa, que la ville est fabriquée par quelqu'un et dans des conditions historiques concrètes et que tout cela est important pour nous car cela modifie gravement nos vies. Ils peuvent sembler des lapalissades, des répétitions de certitudes, des démonstrations superflues de ce qui est déjà connu, de ce qui est là, devant nos yeux pour ceux qui veulent regarder. Rien de plus éloigné, rien de moins évident. Ou c'est peut-être que jusque-là, personne ne voulait *voir* vraiment. On a su que le fait de laisser scellées des pareilles «platitudes» leur coûtait de bonnes sueurs à Lefebvre, Harvey, Jameson, Foucault, Deleuze, et à la fournée des études féministes de deuxième vague (Millet, Firestone, Greer, Federici, etc.), et toute la tradition des études du paysage inaugurée dans les soixante-dix et continué jusqu'à nos jours. Ces derniers rajouteront un autre élément à la liste des fausses certitudes ou secrets qu'il s'avérait important de révéler : le regard n'est non plus quelque chose d'évident ni de donné, c'est aussi une relation, il est produit socialement et il est politiquement pertinent.

Cette ouverture épistémologique a été favorisée par divers événements, dont l'éclatement des conflits coloniaux et la mondialisation naissante dans un climat de guerre froide et de discrédit du bloc soviétique. Mais surtout, c'était une conséquence de l'énorme développement économique qui a eu lieu pendant ces années «glorieuses», par l'industrialisation, le développement et la transformation urbaine de la moitié du monde. Les événements historiques et les nouvelles armes théoriquement plus aiguisées avec lesquelles les affronter ont mis fin à certains héritages lourds et ont rafraîchi les yeux. Des histoires linéaires, sacralisées, essentielles ou uniques s'estompent, des troisièmes espaces (aussi symboliques) s'ouvrent et une observation beaucoup plus complexe et relationnelle de la vie quotidienne germe. De même, le terrain de ce qui était politiquement significatif a été élargi pour inclure la culture et le corps. Mais surtout, ces années soixante et soixante-dix, historiquement agitées et théoriquement astucieuses, ont laissé un avertissement écrit. A savoir, qu'il y a une logique inhérente à la production de l'espace dans nos sociétés qui est au centre de toute compréhension de l'Histoire : la ville se dévore périodiquement. Dans son cours, elle porte en elle tout un mode de vie. Donc, il vaut peut-être la peine d'être attentif, parce que chaque fois que la ville change, et elle changera de temps en temps car elle est soumise à une dynamique imparable, ce sont nos vies, nos histoires et même notre peau qui sont modifiées.

Par la suite, nous avons alors résolu que le cinéma moderne était un champ très riche pour explorer ces hauts et ces bas. Dès lors que, d'une certaine manière, le cinéma s'était chargé de cet avertissement et marchait parfois pas à pas en parallèle sur le même chemin décrit par les philosophes qui en arrivaient aux mêmes conclusions. Mais pour apprécier ces concomitances, pour voir comment le cinéma, en plus de représenter la vie, pouvait aussi la penser, il fallait évaluer comment il s'insère dans le sensible et le modifie. Nous aussi, nous avons dû élargir notre regard. C'est ainsi que on a passé en revue les essais de certains théoriciens qui se sont récemment concentrés sur le sauvetage de cet art d'un tel approche. On est allés voir les écrits de Rancière et Didi-Huberman à la recherche d'approches qui ne repousseraient pas les interférences, les regards, les impuretés, les fictions, les mouvements, les images (toute image), son temps, ses gestes, qu'ils ne rejetteraient pratiquement rien, car «le cinéma est beaucoup de choses», disait Rancière et «L'Histoire est toute ensemble» apostillait Godard. Nous recherchions une attitude qui n'avait pas peur de se salir en s'en tenant à une autre discipline et qui ne rejetait aucune ingérence, encore moins celle qui lie intimement l'art à la politique. Avec ces auteurs, nous avons aussi appris que l'esthétique et le politique ont leurs propres domaines autonomes, leurs propres règles du jeu, qui, se battant chacun dans leur propre tranchée, ne sont pas mutuellement exclusifs. Au contraire, ils sont tous deux plongés dans la même histoire et ne sont que des façons différentes d'y répondre.

C'est alors précisément que nous avons fait le premier pas au sens strict, dans notre parcours cinématographique avec le Bloc I «Poétique et politique : les années 60 ou l'arrivée d'un nouveau monde (1959-1967)». La première chose qu'on trouvait en ouvrant les pages d'un livre, d'un roman ou d'un essai, daté des années 1960, ou lorsqu'on retournait les films des principaux noms des nouvelles vagues, a été une succession de figures de l'Apocalypse. Dans Pasolini, Warhol, Antonioni, Mekas, Rohmer, Vardà, Buñuel, Godard ou Marker, nous avons rencontré des cadavres de toutes sortes et bien qu'ils n'aient pas tous inspiré des souffrances, ils présentaient presque toujours une association à la métamorphose de la ville. Dans leurs films ou dans les traités et chroniques de n'importe quel penseur de 1960 au milieu des années soixante-dix, il finira par être décrétée la mort de l'Histoire et de ses utopies, la fin de toutes les idéologies et philosophies, la disparition du peuple, la mort de l'homme et de sa ville, l'évaporation de tout contact transcendant avec la réalité ou encore la décomposition du langage, du temps et du corps humain lui-même.

On peut maintenant objecter que telles lamentations catastrophiques et le désir d'invoquer les fantômes qui y ont conduit n'étaient que l'expression du mécontentement de la gauche face à sa perte de pouvoir et à l'échec de son projet. Il est également possible, répondre que la conscience de désintégration ou de décadence s'est répétée tant de fois qu'elle est même devenue un lieu commun de la modernité elle-même. Ainsi, le solide se serait volatilisé si souvent qu'il n'y aurait plus de raison de donner crédit à de telles exhortations. Nous aurions aussi pu regarder le revers de la médaille et faire une liste tout aussi complète des expressions jubilatoires de ceux qui ont applaudi toutes ces morts et qui ont cru que grâce à eux, nous pouvions enfin nous réjouir que *tout va bien*. Il y a une part de vérité dans ces objections. Mais soutenons que, comme nous avons essayé de le montrer, ces émotions incertaines décrites ci-dessus et la conscience d'un changement civilisateur n'ont pas été ressenties exclusivement par des théoriciens de gauche convaincus. Partout dans le monde, intellectuels et créateurs ont reconnu —et continuent de le faire— qu'effectivement les années 1960 représentaient une véritable coupure dans le système politique, économique, idéologique et culturel, et ont été occupés à éclairer les raisons qui l'avaient provoqué. Nous avons vu que le cinéma, bien sûr, serait aussi un participant de cette époque qu'il aspirait à comprendre et à dépasser.

Ainsi, notre parcours nous a montré que, au fur et à mesure que la décennie avançait et que l'on notait les conséquences de ces transformations, et surtout entre 1968 et 1972, des années où il semblait que maintenant oui, les rôles étaient inversés, les créateurs se portaient de plus en plus ouvertement sur leur dos l'engagement d'une résistance créatrice et agitatrice. Mais jusque-là, jusqu'à ce que la grogne social n'exploitait dans les rues, jusqu'à ce que le socialisme, l'altermondialisme ou les troisièmes voies ne soient pas perçus comme des options réelles à l'échelle mondiale et pas seulement comme un rêve embrouillé, une vague de pessimisme a balayé l'avant-garde artistique et cinématographique et, en général, *l'intelligentia* européenne dans son ensemble. Cependant, de ce pessimisme et de cette situation changeante, le cinéma n'est pas sorti les mains vides. Il a tiré plusieurs conclusions qui se sont traduites en trois tournants structurels aux conséquences importantes dans l'entrée de ce médium dans sa «Modernité». Tournant du cinéma à l'Histoire, du cinéma à la ville et à sa vie quotidienne, et du cinéma à des processus si inconstants qui finiraient par porter atteinte au statut du réalisateur se servant de son travail pour parler sur lui-même. Le cinéma devra désormais parler d'événements historiques, des plus ordinaires, de tout et tout t mélangé, bien qu'il le fera avec son propre répertoire d'images en mouvement.

Tout d'abord, nous avons constaté que ce qu'on appelle les «nouveaux cinémas» et toute la longue vague qu'ils ont produit, ne démarraient pas en profitant des vents du présent, mais plutôt, poussés par le besoin de mettre leur doigt sur les plaies du passé jamais fermées. Pour toute une pléiade de cinéastes des années 60, la fraîcheur de la Modernité ne doit pas signifier l'oubli ou le culte du fugitif. Contrairement, il a fallu invoquer à nouveau le passé pour corroder les images adoucies de la Paix, la Liberté et le Progrès, ces mots distinctifs que les gouvernements ont fait surgir des cendres de la II<sup>e</sup>GM, si vides, si équivoques, comme les temporalités circulaires et oubliées qu'ils exaltaient. En conséquence, le cinéma a été guidé par le but de créer avec les images une autre mémoire et un autre récit de l'histoire, de l'utiliser, c'est-à-dire, de la vivre. C'est ainsi que, après la guerre, et plus qu'à tout autre moment, il fallait être vigilant, faire prévaloir une attitude attentive guettant la politique de l'oubli mise en œuvre par les classes dirigeantes. Nous avons vu que beaucoup de cinéastes se sont distingués dans cet appel à la mémoire comme le seul moyen de comprendre que le temps est conflictuel et que le temps qu'ils devaient vivre maintenant en soi de fortes tensions sociales. C'est pourquoi le cinéma moderne n'a pas voulu fermer les yeux et oublier lorsque les atrocités ont été commises dans le présent – les points chauds de la guerre froide, c'est-à-dire Alger, Prague, Hanoi, le Chili et un long etcetera, seront systématiquement portés à l'écran—. En fait, il était fréquent que les deux temps (passé et présent) soient liés, par des procédures allégoriques, des sauts et des comparaisons.

D'après ce souffle, nous pouvons maintenant conclure que cette responsabilité historique du cinéma sera pour Godard un des piliers de son aspiration politique à faire de cet art un mode de pensée. A travers sa caméra, soit sous la forme de fable ou travaillent avec documents, les différents conflits du présent défilaient sur l'écran (du Vietnam à la guerre des Balkans ou à la confrontation palestinienne-israélienne) et les latences d'autres déjà passés se font sentir. Mais ce qui est encore plus intéressant, c'est que cette entrée systématique de l'Histoire dans sa filmographie se produit en même temps qu'il met en pratique ses investigations urbaines, c'est-à-dire qu'il relie les affronts commis contre les peuples dans les guerres anciennes ou actuelles, avec l'avancée offensive du progrès dans la ville moderne. Godard, en même temps, a un regard que l'on peut appeler «géopolitique», qui prend en compte la question migratoire ou les tensions entre pays, mais qui est aussi temporaire, si on nous permet le terme, c'est-à-dire qu'il est très attentif aux strates de l'Histoire qui cristallisent sur le terrain. Il sait que la réforme gaulliste de Paris est aussi un effacement de la mémoire de toutes ces guerres sales auxquelles la France a participé et

participe mais qu'aimerait voir effacées de sa mémoire et de sa capitale. Contre cet oubli, Godard insiste pour relier les peuples des pays tiers ou les morts du passé, au nouveau prolétariat urbain. Il enrichit ainsi la lecture de la carte de la ville et des chroniques de l'histoire. L'espace et le temps, le plan et la ligne, vont toujours de pair dans ses opérations.

D'autre part, en plus de cet engagement dans l'Histoire, les cinéastes des années 1960 en ont acquis un autre avec leur réalité environnante, celle qui changeait à une vitesse frénétique et qui conduisait à une expérience de l'espace, à de certains rythmes et de certains rapports aux autres, une vie, en somme, qu'ils voulaient saisir autant que modifier et/ou réparer. La vie était devenue (sub)urbaine, fragile, fragmentaire, instantanée, abstraite, nouvelle en tout cas. Le cinéma des années soixante se voulait donc un cinéma plus «vrai», plus en accord avec ces fluctuations, collé à la contingence, mais surtout touché par ce que Pasolini appelait une «passion désespérée pour être dans le monde». Il était nécessaire que chacun cherche de nouvelles façons de filmer, de nouveaux intérêts, de jeter les scripts à la poubelle si nécessaire ou d'en écrire d'autres en utilisant des ressources qui lui étaient étrangères. Des éléments tels que des enquêtes, des informations de journaux, des documents d'archives, des mémoires biographiques, des citations philosophiques, des poèmes, des ordures, tout et n'importe quoi pouvait entrer dans le film, si cela le rendait plus précis, si cela permettait de mieux nous immerger dans ce flux qui était la ville et le présent et de redonner sens à notre position en eux. Tant que le film permettait, comme disait Godard, «de passer d'un sujet à un autre, de vivre en société, d'être ensemble», il pouvait être comme une ballade, comme une rue, une conversation, une enquête, une fable, le récit d'une vie, ou toutes ces options réunies.

Nous sommes en mesure de conclure que le fait que les années 1960 soient le moment où se produit une crise de la représentation dans le cinéma (comme dans d'autres arts) doit être mis en relation avec une réinterprétation de questions aussi fondamentales pour la pratique artistique que l'espace public, la temporalité, l'altérité, la politisation de l'art, l'utopie, la violence et autres. En même temps que dans les arts plastiques, dont les œuvres se dématérialisaient pour trouver dans ce cheminement ascétique d'autres substances dans lesquelles devenir (devenir une idée, un corps, une rencontre ou un paysage sont des options légitimes, des matières dans lesquelles continuer à vivre), aussi dans le cinéma le sens du film était complètement réécrit. L'intention était destiné à accueillir d'autres visions de l'événement cinématographique qui ne devaient plus s'en tenir à l'histoire traditionnelle mais qui pouvaient être présentées comme des stratégies politico-culturelles, comme des différentes façons de faire, d'habiter et de documenter, ou des mécanismes de médiation avec l'expérience sociale, comme des positions théoriques, des projets d'agitation ou des tactiques d'incursion dans des domaines auparavant fermés. Bien sûr, tout cela ne nous a parlé que du fait qu'il faudrait peut-être veiller sur un autre défunt : au milieu des années 1960, le modèle traditionnel de l'auteur a commencé à montrer des signes de détérioration.

L'indépendance des artistes en tant que sujets privilégiés qui, plus que quiconque, devaient s'exprimer et faire le miracle de l'objet artistique, était menacée par le tourbillon de ragots que la société de consommation fabriquait avec une rapidité étonnante et qui avait établi le royaume des surfaces, des brillants et des artifices, de l'ordinaire dans toute sa banalité. Dans sa conception classique, c'est-à-dire provenant du XIXe siècle, l'auteur était dans les années soixante un personnage d'équilibre difficile, dont la voix rencontrait de plus en plus d'obstacles pour s'exprimer et se faire entendre entre le murmure des masses et le bruit des machines. En outre, comme les situationnistes l'ont averti, ces «auteurs» devraient commencer à se référer à des questions telles que la «vie quotidienne», la ville, la politique, la vie de leur entourage, des questions qui n'étaient peut-être pas tant

les siennes, mais auxquelles il fallait s'ouvrir si l'on ne voulait pas avoir «de cadavres dans la bouche».

Et au cinéma, les tentatives se sont succédées et les alternatives se sont multipliées, sans pour autant entrer en contradiction avec la nouvelle apparence de ce qu'on appellerait bientôt le «cinéma d'auteur». Certes, au cinéma, cette formule de l'auteur marque un pas en avant et accorde une liberté thématique et de création au réalisateur dans un art industriel et collectif, mais elle le fait aux cinéastes qui, transformés en juges critiques, s'en servent pour se plaindre de leur situation en tant qu'auteurs —si intolérable à la hauteur de 1968 que beaucoup seront effacés eux-mêmes de cette liste— et pour dénoncer la disparition de la vie. «"Auteur" est une fonction qui se réfère à l'œuvre d'art (et, dans d'autres conditions, au crime)», a dit Deleuze, et beaucoup le savaient. A ce stade, on peut, sinon conclure du moins suggérer que, dans le monde du cinéma, la notion d'auteur doit être comprise comme les derniers sursauts de l'individualisme caractéristique de l'environnement existentialiste des années cinquante, mais qu'au début de la décennie suivante, il a dû affronter une situation qui lui était hostile. La notion d'auteur, complexe et controversée comme elle seule, doit alors être considérée comme un problème supplémentaire dans un monde plein de contradictions et de bouleversements qui n'ont pas facilité les choses aux créateurs. Peu à peu et de différentes manières, dans le cinéma, l'idée de l'auteur, qui entraînait trop d'incohérences, perdait force en faveur de nombreuses autres options : le processuel, l'informatif, le texte, l'acceptation du préfabriqué, la réflexion sur le travail, la question de la subjectivité. Par contre, si absolument tout avait été mis au pluriel (le temps, le langage, l'histoire, le corps, etc.), c'était parce qu'il était devenu un champ de bataille. Les réponses devaient être, par la force, plurielles et diverses. Le cinéaste devrait être caméléonien, être et s'adapter à ces éléments, être transparent ou collectif, être un guérillero, se taire ou s'approcher aux marges de la réalité qui ne se situent plus dans l'arcane de son âme, mais dans la périphérie sociale. C'est-à-dire, être autre chose que soi-même, sinon il ne serait plus jamais un agent vivant. Nous avons donc fermé ce premier bloc daté jusqu'en 1967, avec cette dernière secousse qui ne serait encore terminé au fil du temps.

Bientôt, les pressions considérables des années 1960 vont exploser sous la forme du plus grand chapitre de protestations, de grèves et de mouvements sociaux du siècle, dont la période peut être délimitée entre 1967 et 1979. Nous leur dédions un autre bloc complet, intitulé «Espaces en conflit : contestation sociale et cinéma à l'ère de l'effondrement (1967-1979)». En peu de temps, même si ce n'était qu'en partie et pour une courte période, l'angoisse était apaisée, on pouvait respirer et beaucoup de ces lamentations devinrent un cri de rébellion. Cela ne signifie pas, nous le prévoyons, que les contradictions ont été résolues, ni que beaucoup d'autres n'ont pas pu survenir, et pour cette raison, il a fallu suffisamment de notes dans lesquelles il est clair que les blessures ouvertes par 1968 continuent à suinter aujourd'hui. Mais ce qui est intéressant, c'est qu'au cours de ce cycle sans précédent de contestation, le paysage social a été occupé par d'autres acteurs, avec d'autres registres et problèmes, et le cinéma est redevenu absolument perméable à sa situation. Il s'est tourné à nouveau vers l'Histoire, qui semble de retour en mouvement, il est revenu à la ville et à la vie quotidienne, non seulement en tension mais en conflit, et s'est encore une fois moqué de ceux qui lui ont demandé de se limiter à raconter les histoires de quelques privilégiés dans des films parfaitement vendables conçues dans une vision docile et neutre de la culture. Le cinéma se tache à nouveau avec la politique, l'histoire et l'information, il reprend sa recherche de «la vérité» de toute la situation tumultueuse, il renforce son désir de regarder —chaque fois avec plus d'attention—, il retourne dans la rue maintenant pleine de vacarme, il reprend son exploration des temps autres que le présent et il se faufille partout pour entendre les autres voix et sentir d'autres corps.

Si quelque chose a donné les années soixante, c'est, comme nous l'avons vu, l'apparition de ce qui pourrait bientôt entrer sous l'étiquette de «Nouveaux sujets de l'histoire». Bien sûr, ce n'est pas que ces sujets soient nés en quelques jours et en un clin d'œil, avec leur poignée de plaintes sous les bras et leur grand désir de se battre. Cette notion, Nouveaux sujets de l'histoire, nous l'avons vu plus haut, n'est qu'une autre façon de dire que des antagonismes ont explosé et qu'ils étaient en train de germer depuis longtemps. Essentiellement, la plupart d'entre eux étaient liés à ce que Lefebvre appelait le «chaos spatial», c'est-à-dire aux inégalités flagrantes et donc aux conflits inhérents au fait que l'atlas du monde et le plan des villes et disons aussi l'espace social où se déroule la vie ordinaire et même inconsciente, étaient tous produits par une division du travail social, sexuel et racial pour la gloire des classes dominantes. Il était temps pour ses habitants et une nouvelle génération de penseurs de se lever pour réfuter la logique diabolique qui avait construit un globe, une ville et une psyché condamnés à l'aliénation. L'accent a été mis sur l'alliance entre le capital et le travail, qui ne serait plus considérée comme une opportunité de progrès et de consensus entre tous, mais comme une pure tromperie. La répartition injuste des rôles dans l'espace, des rythmes, des paroles et des gestes et, en termes généraux, de la vie qui en découle, serait rejetée. La partition publique/privée qu'elle imposait serait aussi refusée. Les femmes, les jeunes, les travailleurs, les homosexuels, les peuples des pays colonisés, partout l'indignation s'est déchaînée à cause de la position sur la carte attribuée à chacun. Ces nouvelles voix essaieront par tous les moyens de la rejeter, démontrant que ce qui semble mineur et naturel ne l'était en aucun cas. On peut maintenant dire qu'il y a le passage d'un sujet de type marginal plus typique des années 60 à cet autre micropolitique qui apparaît dans les années 70 et qui implique certains changements dans l'intérêt et la documentation filmique de l'espace.

En schématisant beaucoup, nous avons prouvé que dans le cinéma critique, indépendant, militant ou subalterne (ne faisons pas beaucoup de distinctions maintenant), il y a un double mouvement : de la fuite vers des points de plus en plus cachés, où le bruit de la civilisation ne pouvait pas être entendu ou où l'on pouvait vivre selon ses propres lois moins exclusives; et en même temps il y a un replis vers l'intérieur, vers ce qui est plus proche, vers les coins qui doivent être éclairés malgré leur proximité, si ordinaire et quotidienne comme le travail ou la vie privée. Nous avons vu que pour certains, il était préférable de se réfugier dans un vide lointain qui évoque désormais la liberté, l'incertitude, la surprise, la mémoire, la place de l'haptique et non de l'optique, enclaves qui échappent autant à la dynamique schizophrène de la circulation que de l'isolement sédentaire dicté par la société de consommation. D'autres ont insisté sur la nécessité de commencer à filmer d'autres limites beaucoup plus immédiates, comme les limites insupportables de l'existence quotidienne dans l'usine, ou de faire des films avec la vue non pas sur l'horizon de l'évasion, mais plutôt prête à remarquer «ce qui se passe sous la taille». Tout ceci est également la révélation d'un fait indéniable : la croissance urbaine, par sa mécanique où tout est entièrement exploitable, terre ou chair, avançait vers la monstruosité.

Pour tout ce qui a été dit, pour les raisons évoquées plus haut, on peut conclure qu'il n'y en avait pas d'autre choix, que le cinéma ne pouvait ni oublier ni séparer de la ville et de ses vicissitudes, des questions d'espaciotemporalité, des problèmes de son temps. Dans les années soixante et soixante-dix, l'urbain offrait le cadre idéal pour transformer la critique artistique en projet politique et vice-versa. Par sa nature volatile, s'occuper de la ville en pleine mutation semblait une manière d'«être dans le monde», d'être «avec et contre l'Histoire» et d'être contemporain à elle, suivant le sens que Giorgio Agamben donne à un tel

concept, c'est-à-dire comme celui qui «ne correspond pas parfaitement à son époque» et qui jette donc toujours un regard critique sur les faits<sup>4</sup>.

Dans les œuvres de Jean-Luc Godard, cette accumulation de tensions s'observe à visage découvert. En perspective, sa trajectoire est un voyage à travers ces vingt années significatives. Nous aimerions donc en venir maintenant à quelques conclusions que nous avons tirées de la révision de son cinéma, que ce soit par rapport aux débats commentés jusqu'ici ou par rapport à des questions particulières de son œuvre. Voici une des premières observations importantes que l'on peut faire après des pages d'analyse et qui peut servir de point de départ : l'élan qui anime le cinéma de Godard n'est autre que de regarder les choses en face. Nous avons appelé ce regard «littéral», et non «pop», car s'il partage avec cette avant-garde le goût de l'immédiateté des objets et des phénomènes, il y a eu plusieurs approches très dissemblables dans le contexte du pop art, qu'ont fait de ce terme une notion parfois vague et imprécise. La littéralité n'est qu'une autre façon de parler d'un engagement féroce envers le pouvoir du cinéma à regarder. Godard part du regard direct et sans préjugés du cinéma vérité, mais l'étend à des parcelles jamais atteintes: regarder face à face le langage, les choses et les gens transformés en marchandises (dont la ville ou les sujets), regarder face à face les signes et les images, regarder et penser au temps, au corps ou aux relations sociales. Godard s'est mis en route pour voir tous ces invisibles, pour regarder ce qui n'est peut-être pas tant à la surface des choses, même si la peau ou la surface est le seul point de départ que nous avons. Au-delà de l'éternel éveil du cinéma à sa pureté en tant que langage ou de la prétendue inclinaison de Godard vers les signes, nous pensons qu'il essayait seulement de percevoir plus, d'atteindre partout avec le cinéma, et nous avons vu à quel point cette irruption du regard dans tous les espaces serait un besoin crucial dès 1968. Godard comprend que son regard est une façon de confronter, d'affronter la réalité pour la démêler et peut-être la refaire.

Ensuite, nous avons eu l'intuition que dès ses premières années, la chose fondamentale observée par Godard avec cet objectif si large et si précis, c'est qu'une certaine pulsion vitale était en train de se faner, que les battements des gens et de la ville pouvaient s'arrêter et nous submerger dans la mélancolie. Godard sent la vie, ou du moins ce qu'il entendait par vie, exposée à un risque de plus en plus grave. En fait, souvent dans ses films on éprouve que la vie n'est pas donnée dès le début, ou si elle l'est, il semble être une aventure dont les jours sont comptés. «Les personnes sont souvent déjà mortes», dit Juliette dans *Deux ou trois choses*. Ce sont ces robots aux mains d'un Etat totalitaire (*Alphaville*), ce sont des objets de consommation qui s'échangent entre eux (*Une femme mariée*), ce sont des êtres absolument sans vie, complètement mortels comme les bourgeois de *Week-end* ; ou, s'ils en ont une vie, comme Nana, Camille ou Pierrot en *Vivre sa vie*, *Le Mépris* et *Pierrot le fou*, ils vont la perdre car leurs vies sont dans les mains des autres. Et généralement, de la manière la moins épique possible, dans un accident de voiture ou par le coup de feu d'un criminel ridicule. Rarement leurs sujets naissent vivants et complètement libres. La vie donnée, lancinante, lyrique, innocente, fraîche, à laquelle il consacre certainement ses premières œuvres, trouvera de plus en plus d'obstacles à fleurir. Le moment venu, la vie ils devront la conquérir. A ce moment-là, le cinéma ne se limiterait plus à capturer la vie avec une caméra proche et un montage qui battrait comme elle, mais devrait la *produire* à l'écran. «Le cinéma –dit Godard–, n'est pas seulement un appareil de reproduction, ce n'est pas un art qui filme la vie ; le cinéma est quelque chose qui est entre l'art et la vie».

---

<sup>4</sup> Giorgio AGAMBEN, «¿Qué es lo contemporáneo?», 2008, 1-8. Texte inédit en espagnol, lu dans un cours de philosophie théorique donné à la Faculté des Arts et du Design de Venise entre 2006 et 2007. Dans: <https://etsamdoctorado.files.wordpress.com/2012/12/agamben-que-es-lo-contemporaneo.pdf>

Nous avons ainsi compris pourquoi son cinéma est très à l'aise précisément dans ces états critiques, dans des lieux aussi peu auratiques et modifiables que les banlieues et les périphéries, et dans ce climat de conflit perpétuel dont nous devons pourtant pouvoir sortir victorieux. Parce que, disait Godard, «la crise est la matière première du cinéma» et le cinéma ne parle pas sinon d'amour ou de guerre. En fait, il semble que toutes ses œuvres traitent de ces deux thèmes. Dès *Les Carabiniers* à *Numéro deux*, la lutte, la violence et la guerre sont permanentes : la guerre se fait d'abord entre nations, progressivement entre classes, puis entre couples, et enfin, il s'agit de la guerre interne contre soi-même. Ou peut-être que tous ces affrontements vont se confondre, dans des contextes aussi déséquilibrés qu'ouverts à la possibilité. Et ainsi, tous étaient aussi des films d'amour, ou en tout cas de ce que Godard comprend par amour, qui n'était rien d'autre que la recherche d'une vraie rencontre avec les autres et avec le monde, et du désir de charger le temps de vie.

En ce sens, nous avons commenté que ses pièces, surtout celles du début des années soixante, ont généralement une double disposition, d'abord descriptive et ensuite résistante. On nous dit d'avance que nous sommes en danger, dans un lieu qui peut paraître normal, mais qui est profondément étrange et surtout hostile à ce qui est considéré comme humain, c'est-à-dire ennemi du temps subjectif, du contact, de la pensée, opposé au désir, à l'imagination, défavorable aux affectes, une cage en ciment ou en plastique, gris mélancolique ou en couleurs pop, mais dans laquelle nous sommes vendus, enfermés ou en train d'échapper à une guerre. Dans une telle situation, il faut d'abord prendre note, observer immédiatement ce qu'il y a à portée de main pour s'enfuir, pour «choisir vivre». Cependant, ces gadgets ne seront rien d'autre que des mots, des dictionnaires, des briquets, des livres, des tracts, des citations, des tasses à café, des rencontres ou des regards brefs, et une telle fuite évasion ne fera que signifier que nous nous sommes rapprochés des autres et de nous-mêmes. Dans ces moments d'amour toujours compris au sens large, les embuscades sont tramées. Ces *situations* se confronteraient à ces passages où l'on trouve que le film devient un «film logique», que comme il arrive parfois à *Alphaville*, *Week-end* ou *Numéro deux*, on perçoit qu'il existe une structure qui peut nous engloutir, un moteur omnivore qui démolit tout ou un principe qui peut tout mettre à produire. Tout le cinéma de Godard peut alors être divisé en stratagèmes qui fabulent (avec l'amour, l'imagination et la poésie) contre des images qui montrent un fonctionnement (celui de la machine, de la voiture ou de l'usine).

Seulement, et voici une autre conclusion importante, c'est presque toujours une femme qui subit les pires ravages de cette hostilité et qui a le plus d'aspirations à s'échapper. Jusqu'à présent, nous avons essayé de montrer avec insistance que les personnages féminins de Godard s'accrochent étroitement au peu dont elles disposent pour transformer leur subjectivité dans les espaces urbains incertains et résolument agressifs du capitalisme de développement. Dans leurs transits, ces femmes sont forcées à sortir d'elles-mêmes et à prendre le temps de penser et de se confronter avec tout ce qui les entoure, y compris un regard frontal sur elles-mêmes. Dans ces transes, elles commencent à douter de tout, de la manière dont les choses sont faites, à douter d'elles-mêmes, de leur position dans leur environnement, elles commencent à se souvenir et à regagner leur mémoire, à douter du déroulement du temps, elles ne font confiance ni à leur langage et essaient d'autres registres. Elles se méfient de leur propre image, elles regardent leur corps et craignent que ce ne soit pas à elles; elles commencent à dialoguer avec elles-mêmes et à modifier ou serrer ce qui les rapproche des autres. C'est-à-dire, peu à peu, elles acquièrent la conscience. Cela apparaît dans des espaces quelconques, dans un café, dans un hôtel modeste, dans une galaxie inconnue qui n'est finalement rien d'autre qu'une banlieue, juste là ou sur une route, dans un supermarché ou dans une station-service à la périphérie, dans une cuisine, devant une télévision ou dans une usine. Parfois ce mouvement de conscience (pas de révélation, car il suppose un processus) est mis en scène avec un puissant contre-

jour qui les enveloppe d'un halo mystérieux et sombre, surtout sombre. En un tour de page, l'important, c'est de savoir que pour Godard, le cinéma lui-même devait être ce moment sombre, ce lieu de transe, ce contre-jour, cet acte d'apprentissage, ardoise noire, set ou surface sombre, pour regarder, penser et décomposer le tissu du monde. On peut en conclure que le Godard qui éclipse le visage de Nana lorsqu'elle se reconnaît «une autre» et «responsable», ou celui qui dans *Deux ou trois choses* cherche à unir le subjectif à l'objectif dans le noir d'un café après avoir suivi les traces d'une prostituée, est le même Godard qui s'est mis dans un long parcours qui le pousse à considérer le travail du réalisateur comme celui d'un simple manipulateur des images dans la lumière tamisée du studio, en cherchant une articulation plus précise entre elles. Certes, au début des années soixante, si marquées par la phénoménologie, il existe une corrélation ou une adhésion entre les aspirations du réalisateur et le comportement de ses protagonistes féminins qui se poursuivra plus tard, mais avec un autre bagage théorique. Elles et leurs accès de discernement n'ont fait que répéter le credo élémentaire du réalisateur : faire du cinéma un moyen de recherche sociale et un mode de pensée. Parce que le cinéma n'est peut-être pas seulement un signe, mais il est surtout formé des lumières et des ombres pour que la conscience d'une réalité apparaisse. Godard, avec son appareil, veut être comme ces femmes avec leur environnement, il aspire à interpréter ce sujet décentré, ouvert, qui se méfie et ne se résigne pas et qui entreprend une recherche continue de l'autre et des autres. Son cinéma tente d'être ce personnage en perpétuel dialogue. En d'autres termes, il veut avec ses films pouvoir permettre ce «mélange avec le monde» que ses femmes essaient.

Par conséquent, Godard, et plus tard Godard en collaboration avec Miéville, non seulement ne dénonce pas de façon simpliste la situation des femmes, mais il ne reste pas dans cette étape incontournable mais antérieure qu'est la critique. La femme dans les travaux analysés jusqu'à présent n'est ni «La mère», ni «La prostituée», ni «L'ouvrière», elle n'est pas essentialisée, elle n'est qu'un devenir, ce qui existe entre différentes positions. Si le Suisse a tiré une leçon de la psychanalyse, c'est que ce *La* doit être barré. Elles ne sont pas non plus seulement les oubliées ou les autres, éternellement reléguées à un rôle secondaire. Elles sont celles qui disent «j'existe», même si j'ai été vendue et transformée en objet; «je suis un autre», même si je suis réduite à une image anonyme et fugace; je peux arrêter de travailler pour faire un «travail de voir», même si j'ai été placée dans une usine; je peux être «hors de moi», même si j'ai été enfermée. Ces héroïnes se souviennent même si leur mémoire a été volée; elles s'approprient leur corps qui n'a jamais été *a priori* à elles; elles se révoltent avec le peu qu'elles ont autour d'elles et vivent leur vie même si elle ne leur appartient pas. Leur attitude réflexive se transmise à l'ensemble du film, se maintient à partir de 1968, mais alors, pendant que les boulevards continuaient à être remplis de troubles, l'affirmation ferme de la présence de ces femmes ne se produit plus avec quelques tours de caméra qui s'empressent de mélanger avec le monde, ou par une série de monologues intérieurs comme on pouvait le voir lors du précédent stade. Dire «J'existe» prend maintenant beaucoup plus de temps, se fait avec le corps et le langage et est une déclaration de guerre. C'est alors que la femme passe d'entendre la voix chuchotant de Godard décrivant sa situation subordonnée, à crier elle-même contre elle. Ce sont elles qui portent la maxime soixante-huitard de Godard : «Regardons, écoutons, critiquons». Mais l'essentiel est que les situations dans lesquelles elles sont impliquées et leurs actes soient valables pour tous. Godard (et surtout Godard associé à Miéville) nous fournit l'indice pour comprendre que les logiques qui traînent leurs personnages féminins, aspirent à nous prendre tous. Parce qu'exister pour elles, comme pour les autres, n'est pas donné, c'est un point d'arrivée. Derrière Nana, Natasha, Charlotte, Juliette ou Sandrine, il y en a beaucoup d'autres. Leurs histoires, l'Histoire, nous interpellent donc. Après tout, pour une raison, dit le couple, dans «Histoire» en français, il y a le mot «toi».

De là, nous en avons tiré une autre conclusion qui mérite d'être répétée : il n'y a pas de transformation réelle qui ne vienne pas de l'intérieur, c'est-à-dire qui ne soit pas le fruit d'une lutte au centre de ce « moi » ou de ce « toi » exposé à l'Histoire. Les tentatives d'évasion ont toutes été tronquées. Les fugues nous ont laissés au même point, aux portes de problèmes non résolus. « Vouloir s'évader c'est de la blague », dirait, pas en vain, Nana en *Vivre sa vie*. Seuls les processus internes ont généré des changements. Nous ne nous sommes échappés que lorsque quelque chose à l'intérieur avait été altéré, lorsque la mémoire émergeait, lorsqu'il y avait des déviations ou des usages différents du langage, lorsque le désir de penser/être avec l'autre apparaissait, lorsqu'une variation était atteinte dans le regard de soi et de l'environnement — ou plutôt nous devrions dire d'elle-même et de ses semblables —, c'est-à-dire lorsque survenait une vérité historique et propre. Ce n'est qu'alors que nous sommes vraiment allés ailleurs et que le temps peut être vécu. Depuis 1968, Godard a rendu de plus en plus explicite cette idée que le voyage le plus lointain n'est autre que la transformation de la subjectivité. Il le fera en se débarrassant de l'extérieur et en se concentrant sur les espaces privés, dont *Numéro deux* était l'aboutissement de ce parcours. Tout ce qui se passait à l'extérieur, toutes les questions existentialistes et politiques que les femmes de Godard s'étaient posées dans leurs paysages urbains, se posent maintenant entre ces quatre murs et à travers du corps. A la fin des années soixante-dix Godard ne tombe pas dans la rhétorique de l'usine, il sait que cela c'est fini. Sa période urbaine est terminée. Les frontières du monde sont aujourd'hui les frontières de l'espace privé et de sa propre subjectivité. C'est pourquoi aussi la violence, qui certainement dans les années 60 semblait venir du dehors ou se déchaîner à l'extérieur (dans les fusillades de rue de la périphérie de *Vivre sa vie*, dans les persécutions des îles de *Pierrot le fou*, dans les cris et embouteillages aux portes des appartements ou dans les routes du *Week-end*, etc.), depuis les années 70 se fait sentir très proche, précisément dans les maisons et vient de qui est notre proche ou même de nous. Les cauchemars ne sont plus dans d'autres galaxies mais dans nos têtes.

D'autre part, dans cette corrélation de raisonnements, ajoutons qu'un tel déplacement de ses films vers le noyau ou le cœur de tout problème, toujours constant dans sa trajectoire bien qu'indiscutable depuis 1968, aura des conséquences significatives. Nous avons dit qu'à partir de Mai, Godard culmine une maxime qui poussait déjà ses films : il faut modifier le cinéma dès l'intérieur. Il faut en faire comme on faisait avec le sujet, c'est-à-dire le coller à l'histoire, ne pas le concevoir comme une essence mais comme un mouvement ou un ensemble de relations. Il faut essayer de faire sortir le cinéma victorieux de toutes les vicissitudes. Cela se produit, paradoxalement, en vidant son identité, en niant tous les manuels et discours parfaitement attachés qui nous offre la façon de filmer ou nous informe sur ce que c'est le cinéma. Parfois la question « Que faire ? » s'avère beaucoup plus intéressante que celle de « Qu'est-ce que... ? » L'impureté est souvent plus utile que l'ontologie. Parfois, aller « contretemps » peut être la seule chose qui reste à faire pour que le temps se déroule. Notamment, cette attitude implique de mettre un terme à toute notion fermée et non historique du cinéaste. Ou ce qui est le même : ces exercices de reconnaissance de *l'ici et le maintenant* effectués par ses personnages, devaient se faire d'abord et avant tout, par son créateur. Nous avons donc remarqué que tout au long de sa carrière, Godard, comme ses collègues, mais peut-être avec plus de détermination qu'aucun d'entre eux, a systématiquement coupé tout transcendantalisme de l'auteur pour en faire de lui un être membraneux, ce qui, depuis l'impasse du Mai parisien, était impossible à arrêter.

En effet, avec lui, on ne trouverait jamais un sujet qui crache son intérieur transcendant sur un écran, mais plutôt une figure à ventre ouvert qui consomme tout, qui est ouvert vers l'extérieur, qui l'avale, le régurgite, le rassemble et nous le renvoie dans les yeux. Nous avons vu qu'en vertu de cela, Godard écrivait toujours sur le texte urbain et que son travail avec les images était conscient du déplacement qu'elles ont subi quand elles

atteignent ses mains. Pour cette raison, nous soutenons qu'il n'y a pas une conception solide de l'«écrivain» dans son cinéma comme on l'a parfois pesé. En fait, il n'y a pas de conception solide de presque rien, de presque aucun idéal et encore moins de «l'auteur», mais plutôt une tentative de tout refaire à la lumière des circonstances historiques. Ce qui reste indemne au fil des années et qui est décisif, c'est peut-être une peur atroce de la page blanche et de la solitude. Ce que Godard cultive de ses collages urbains jusqu'à ses dernières extravagances faites à la maison avec la vidéo et même dans les endroits les plus éloignés de ses enfermements volontaires, est en fait un irrépressible désir de ne pas laisser mourir le cinéma pour ne pas rester seul. L'auteur pourrait disparaître, et dans quelque cas cela pourrait même être souhaitable, mais pas le cinéma. Parce que le cinéma est un dialogue, il doit être utilisé pour comprendre et être présent dans la réalité dans toute sa complexité et surtout, en respectant l'altérité de ce que nous appelons «être» ou «présence». Influencé par la contre-culture, à partir du moment des révoltes, il reniera complètement de toute hiérarchie verticale gardée par un nom : «L'auteur est quelque chose comme le professeur à l'université» marmonnait-il avec ironie. Dans les années soixante-dix, il n'endurera plus la contradiction d'être dans cet espace intermédiaire, d'être un auteur qui joue à se présenter comme un personnage féminin et finira par se faire sauter symboliquement la tête ou se pencher pour écouter les autres (et nous avons vu que la voix qui émerge à sa place était, une fois encore, celle de la femme). Sa figure, de plus en plus auto-ridiculisée, —la seule chose dont il ne se moque pas, sont ses mains et sa voix caverneuse prête à questionner— sera présentée comme celle d'un simple assembleur d'éléments, comme un monteur.

Tout au long des années soixante-dix, Godard comprend que sans ces réductions qui son sociales et techniques, sans ces sorties de soi, était grand le risque d'un cinéma engourdi, facilement intégré dans une industrie de moins en moins audacieuse, ou bien il pouvait se perdre, sans trop à dire, toujours en remuant les mêmes eaux de sa réserve privée. En tout cas, le cinéma n'était rien en soi. Pour le Suisse, il n'a pas de solidité incontestable, pas de médium spécifique et, si on y regarde à l'intérieur, on ne trouve pas un langage qui lui soit propre. Le cinéma, se sert de tout, c'est-à-dire de n'importe quoi, n'importe quelle image. Le cinéma est tous les autres éléments qu'il peut assimiler, toutes les autres pratiques avec lesquelles il peut se mêler dans chaque situation. Le cinéma n'est rien, mais il a une histoire. Et en cela, le cinéma ressemble au Sujet car les deux peuvent la réécrire.

«Il faut faire des films là où on est», dit-il, et on croit que ce «là» était aussi temporel. A la fin de la décennie, à la suite d'un parcours de suspicions qui ouvre pourtant considérablement le champ de l'action, Godard se pose une série de questions radicales. Il veut «partir de zéro». On ne sait pas si en pleine conscience de ses actions ou simplement en tâtonnant, mais il est certain que Godard entre dans une phase d'expérimentation qui a à voir avec une friction possible du cinéma avec d'autres espaces. De *La Chinoise* aux *Histoire(s) du cinéma*, en passant par *Le Gai savoir* et le répertoire Dziga Vertov, Godard semble rêvasser : le cinéma peut-il être comme un théâtre où les rôles des acteurs changent, où ceux qui n'ont pas de voix peuvent parler et où ceux qui ont toujours eu des rôles secondaires entrent finalement en scène ? Le cinéma peut-il être comme une école, c'est-à-dire comme cet endroit où l'on va tous les jours pour apprendre, pour apprendre à lire et à regarder, pour penser avec la fraîcheur d'un enfant ou comme ce tableau noir où les choses les plus complexes deviennent simples et compréhensibles ? Pourquoi ne pas faire du cinéma une performance ou un théâtre burlesque où l'on donne libre cours aux envies de révolte ? Le cinéma peut-il être comme un salon à la maison ou comme une table, comme un espace commun où l'on rencontre les autres, pour dialoguer avec ceux qui nous entourent, pour ne pas se sentir seuls, pour les connaître un peu mieux ? Le cinéma peut-il être comme une usine où l'on ne travaille pas de manière aliénante, c'est-à-dire, pour les autres ? Et si le cinéma était simplement une table de montage où trouver des relations plus

harmonieuses, plus belles ou plus justes entre les pièces ? Peut-il être un atlas de l'Histoire où connaître toute ses *histoire(s)* oubliées ?

D'autre part, parallèlement à cette découverte d'un large éventail de variantes spatiales, Godard est en train de mûrir un autre argument majeur de son travail, également dérivé de cette croyance éternelle dans le cinéma comme intervention dans le présent et de cette impulsion constante qui le conduit droit au fond des choses. Il s'agit de se rapprocher de plus en plus du subjectif comme point clé, comme origine du monde, ou, du moins, comme la sphère idéale pour tester ce projet de faire politiquement du cinéma. Cet intérêt pour des questions qui, de l'imaginaire au corps, avaient été reléguées par la grande tradition de la gauche, demeure, nous insistons, un autre de ces intérêts anciens qui ont atteint leur pleine maîtrise depuis 1968 et durant son cycle dit «militant» (un mot qui nous semble insuffisant pour rendre compte des recherches auxquelles se livre Godard). Ainsi, nous avons vu que, dans une séquence de films, il propose un itinéraire à travers la ville comme une chaîne d'espaces pour la production qui démarre de la maison ou du sexe de la femme à l'usine, pour aboutir au supermarché. Il le fait à l'abri des textes sur le corps et l'aliénation féminine des principaux théoriciens du féminisme de la seconde vague. Avec cette volonté, Godard s'éloigne considérablement de l'officialisme politique et même du cinéma militant pour s'orienter vers ces autres thèmes «mineurs» et vers une conception beaucoup plus matérielle du cinéma, ce qui coïnciderait avec son exode personnel de Paris étant donné un panorama politique, vital et urbain, celui des années 70, qui le dégoûtait.

Rappelons-nous que si quelque chose distingue les années soixante-dix, c'est sans aucun doute leur complexité, leur caractère amphibologique. Une décennie qui se débat entre l'adieu à l'utopie sociale pour recevoir l'utopie du capital (du nom «néolibéralisme») et la tentative d'étendre le radicalisme vécu il y a seulement quelques années auparavant à tous les coins où il n'était pas encore arrivé. Par conséquent, les années 1972-1975 et même jusqu'en 1977 sont complexes: d'une part les chants de la guerre résonnaient déjà à nouveau bien qu'avec d'autres voix (parce que la misère quotidienne était encore là, personne ne l'avait pas sauvée), mais d'autre part, c'est une période où le projet révolutionnaire semblait, pour beaucoup, épuisé. Il s'agit d'une époque de fortes tensions, de croisements permanents de mots entre les minorités, le discours de mouvements sociaux, dont certains sont déjà dangereusement radicalisés, de partis traditionnels et de la silencieuse mais galopante réaction conservatrice. Tout cela au milieu du bruit de la télévision et des médias qui, à la hauteur des années soixante-dix, étaient plus assourdissants que jamais, et ce qui est pire, qui rapportaient, entre publicité et publicité, l'arrivée d'une crise économique mondiale.

C'est alors que Godard ajuste son cinéma à un modèle plus visuel, pausé et même dans certains moments pratiquement muet, où il laisse libre cours à son ambition de créer des formes avec images. Cela ne signifie pas que Godard se soit abstrait de la vie quotidienne, ni qu'il se soit limité à la documenter en renonçant à cette veine fabulatrice et résistante qui était si présente dans le passé. Au contraire, avec Miéville, le quotidien sera un terrain pour faire des opérations continues, en utilisant le cadrage frontal, le montage et le travelling ou en jouant avec les possibilités de la vidéo, et en ayant la maison, la famille et la sexualité comme point focal pour mener à bien une réflexion sur le travail comme origine de l'aliénation. Et bien entendu, bien qu'à l'intérieur de quatre murs, celles-ci étaient aussi des films sur l'Histoire. Parce que les histoires du corps ou de la maison ne sont en dessous de l'Histoire en lettres majuscules. Attachées à l'actualité comme elles l'ont été toujours jusqu'à nos jours, les œuvres de Godard n'avaient pas cessé dans l'effort de critiquer l'anéantissement de la vie dans les sociétés capitalistes et ce qui est plus important, dans cette tentative, dans cet art qui résiste, il rêvait déjà avec d'autres formes de vie. Cette tâche devenait de plus en plus péremptoire. C'est peut-être pour cela que dans cette étape

angoissante, Godard déploie des efforts extrêmes pour expérimenter, pour interférer dans ce qui est donné, en rêvant d'autres images, en peignant dans l'écran et sur le visible, d'autres réalités possibles, en remuant aussi les mots ou en cherchant des métaphores qui touchent le réel et qui, partent de la surface, ne restent pas sur elle. Comme il l'a lui-même observé : «Les vrais changements se produisent quand les formes changent, et les vrais non changements quand il y a des mots qui changent. Quand vous dites "socialiste" au lieu de capitaliste", qu'est-ce qui a vraiment changé?» Ses films des années 1970 sont le produit direct de cette conception allongée de la politique et participeront avec plus de force que jamais à ce pouvoir de réflexion qui, véritablement visible dans les personnages féminins, cherche à atteindre le lieu d'origine de tout ce qui nous entoure. Qu'il s'agisse d'espaces, de villes, de couples, de sujets, de sociétés ou même d'images, de mots, de relations personnelles ou d'émotions, nous savons que tout est produit et Godard (à travers ses femmes), comme un enfant malin qui a les yeux grands ouverts, se demande constamment comment les choses se font, quelles sont leurs formes et comment on pourrait les changer.

Enfin, lorsqu'il parle de l'usine, de la maison, du corps, le Suisse touche à nouveau l'os. Dans ce laps historique, alors que les formes mêmes du travail étaient en pleine transformation vers un modèle post-fordiste, il s'engage dans une étude prolongée des correspondances entre travail, plaisir, désir, solitude et amour. Nous avons remarqué que dans la seconde moitié des années soixante-dix, dans le couple de cinéastes, il y avait une profonde réflexion sur la dualité entre le travail comme simple besoin humain de faire des choses et de produire des changements dans la matière —ce qu'il appelait le travail amateur parce qu'il y a de l'amour ou du désir dédain— et le travail dans le système productif du capitalisme —c'est-à-dire le travail salarié—. L'opposition entre eux serait illustrée par l'image des mains qui se déplacent mécaniquement dans l'usine et des mains qui sont utilisées pour caresser un corps ou effectuer toute autre action désirée. Godard ne supportait pas que la gauche officielle ait rélégué tous ces aspects (le langage poétique, le privé, les images, la culture, l'amour, le travail créatif, le désir) tant de choses et si légèrement écartées en les prenant comme secondaires, alors que le capitalisme semblait très confortable, victorieux, précisément parce qu'il nous avait offert lui-même tout cela, parce qu'il nous avait créé lui-même tout un monde entier (à acheter). Bref, parce qu'il était entré avec plaisir dans nos plaisirs. «Le chômage, c'est simple, mais pas le plaisir», remarquait Godard par l'entremise de Sandrine. On le sait maintenant: mot à mot, ses films des années soixante-dix et surtout *Numéro deux* soutiennent les critiques les plus réussies qui ont été faites de cette aveuglement et qui concentrent une grande partie de leurs efforts:

Le marxisme ne nous a pas donné une seule alternative, il les tient toutes pour que nous puissions le faire, mais nous n'avons rien fait; seulement parler d'un «humanisme» petit bourgeois bon marché, mais pas du bonheur du sexe, ou du bonheur du corps; on n'a pas parlé des femmes ni de la peur de la mort, des rêves, des angoisses personnelles, toutes ces choses qui sont la vie de chaque personne et nous n'avons que la vie. [...] Quand tu rentres chez toi, tu te retrouves seul et la solitude te fait mal ; et le sexe se glisse dans ton rêve et dans ta peau ; mais pas un mot sur cela, on ait même méprisé ce sujet, sans entrer dans le problème des femmes ou des relations quotidiennes «non compétitives»<sup>5</sup>.

Le couple de cinéastes a compris que le véritable enjeu de cette bataille est de la mener de l'intérieur parce qu'ils savent que c'est au même endroit où se font les cauchemars que les rêves peuvent aussi être créés. C'est pourquoi Godard et Miéville disaient que du mot *révolution* on devait se focaliser, résolument, au début, dans le *rêve*. Tout simplement, les films de Godard ont essayé de nous dire, que les choses sont toujours les mêmes et que ce qui produites des modifications, c'est la relation entre eux et cela est

---

<sup>5</sup> RODRÍGUEZ, *De qué hablamos cuando hablamos de marxismo*, 156.

toujours entre nos mains. C'est peut-être pour cela que valait le coup de le suivre. Pour cette raison et parce qu'il nous semble qu'aucun autre auteur n'a cru plus fermement au bénéfice de cet exercice hérité des surréalistes que nous avons voulu sauver et qui consiste à mettre deux choses côte à côte : cinéma et ville, cinéma et histoire, cinéma et vie. «J'ai essayé à maintes reprises de rapprocher les choses», a-t-il dit, et c'était pour nous un bon plan. Nous avons donc cru à ce jeu. Et aussi, bien sûr, dans l'impureté, l'impureté d'antan ou l'impureté d'aujourd'hui. Nous avons ressenti une certaine «malaise du classement», c'est donc notre «méthodologie» : tout mélanger un peu, oublier les frontières disciplinées et aller sur la piste de ce *plus* où l'important est généralement caché. Quant à notre tâche, elle a été animée par cette maxime : «*rendre visible l'invisible*, (même percer le visible) si nous voulons penser à notre vie, c'est-à-dire penser et lire "historiquement"»<sup>6</sup>. Ce faisant, nous ne prétendons pas avoir inventé quelque chose. Ce n'est pas le cas. Ce geste et ces paroles ont déjà été répétés et nous rappellent quelque chose :

Voilà... Tous les films ont une fin... Oui, il y a des films dont le spectateur sort en disant que *lui* et *elle* sortent d'une crise, sans doute, pour entrer dans un autre et que ça c'est la vie. Mais dans ce film, il y a lui et elle, muet en train de se regarder. Et on dira simplement que lui et elle ont commencé à se penser historiquement.

Et c'est ce que nous avons tenté ici. Nous avons seulement voulu revoir quelque vieilles images, les regarder au fil du temps.

---

<sup>6</sup> Nous n'avons pas été en mesure de donner une meilleure définition de l'esprit qui a guidé ce travail, nous les avons donc directement copié de RODRIGUEZ, *Pensar/Leer históricamente [entre el cine y la literatura]*, 21-22.

## Bibliografía

Las citas no me protegen, son amigas. Si se han creado ciertas cosas, ¿por qué no utilizarlas? Si hay árboles, ¿por qué no filmarlos? Si hay una calle, si hay personas, hay que hacer algo con ello. No es mío, pero yo puedo hacer algo con ello.

Jean Luc Godard

- AA.VV. *¿La guerra ha terminado?: arte en un mundo dividido (1945-1968)*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2010.
- AA. VV. *Aún no. Sobre la reinención del documental y la crítica de la modernidad. Ensayos y documentos [1972-1991]*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2015.
- AA. VV. *Chantal Akerman: «D'Est», au bord de la fiction [exposition, Galerie nationale du Jeu de paume, Paris, 10 octobre-26 novembre 1995]*. París: Broché, 1995.
- AA. VV. *Martha Rosler. La casa, la calle, la cocina*. Granada: Guerrero, Centro José, 2009.
- ABURTO, Felipe. «Detener las imágenes: latencia de la espera y demora de la visibilidad». En *Sobre Harun Farocki. La continuidad de la guerra a través de las imágenes*, editado por Diego FERNÁNDEZ, 69-82. Santiago de Chile: Metales pesados, 2014.
- AGAMBEN, Giorgio. «¿Qué es un campo?» *Artefacto. Pensamientos sobre la técnica*, 1998, 3-10.
- . «¿Qué es lo contemporáneo?», 2008, 1-8. Texto inédito en español, que fue leído en un curso de Filosofía Teorética impartido en la Facultad de Artes y Diseño de Venecia entre 2006 y 2007.
- ALGARÍN NAVARRO, Francisco. «Proyectar, recibir. Six fois deux y France tour détour deux enfants, de Jean-Luc Godard y Anne-Marie Miéville. Numéro deux, de Jean-Luc Godard». *El lumiere*, 2013. [http://www.elumiere.net/exclusivo\\_web/nyff13/nyff13\\_05.php](http://www.elumiere.net/exclusivo_web/nyff13/nyff13_05.php).
- ALI, Tariq. «El año que cambió el mundo». En *1968. El mundo pudo cambiar de base*, 29-37. Madrid: Catarata, 2008.
- ALTHUSSER, Louis. «Dos o tres palabras (brutales) sobre Marx y Lenin». *L'Espresso*, 1977. <https://www.marxists.org/espanol/althusser/1977/palabras.htm>.
- . *Para una crítica de la práctica teórica. Respuesta a John Lewis*. Buenos Aires: Siglo XXI, 1974.
- AMENGUAL, Barthélemy. *Band à part de Jean-Luc Godard*. Lieja: Yellow Now, 1993.
- ANDERSON, Perry. *Consideraciones sobre el marxismo occidental*. Madrid: Siglo XXI, 2012.
- . «El mundo se hizo carne». *New Left Review*, n.º 39 (2006): 125-32.
- . *Los fines de la historia*. Barcelona: Anagrama, 1996.
- ANTONIONI, Michelangelo. *Para mí, hacer una película es vivir*. Barcelona: Paidós, 2002.
- ARAGON, Luois. *El campesino de París*. Barcelona: Bruguera, 1979.
- ARRIBAS, Sonia, e Irene VALLE CORPAS. «De paseo con David Harvey. Espacio, cuerpo y cotidianidad». *Argumenta philosophica* 2 (2018): 35-47.
- . «¿Quién es Anna Magdalena? Brecht, Straub-Huillet y Mayo del 68», en *Fue solo un comienzo. Pensar el 68 hoy*, 189-215, ed. Emmanuel CHAMORRO y Anxo GARRIDO (Madrid: Dado Ediciones, 2018).
- ARRIGHI, Giovanni, Terence HOPKINS, y Immanuel WALLERSTEIN. *Movimientos Antisistémicos*. Madrid:

- Akal, 1999.
- ARRUZZA, Cinzia. *Las sin parte. Matrimonios y divorcios entre feminismo y marxismo*. Madrid: Editorial Sylone, 2015.
- AUGÉ, Marc. *El tiempo en ruinas*. Barcelona: Gedisa, 2003.
- . *Non-Lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, (París: Seuil, 1992).
- AUMONT, Jacques. *Amnésias: Ficciones del cine después de Jean-Luc Godard*. París: P.o.L, 1999.
- . *Du visage au cinéma*. París: Cahiers du cinéma, 1992.
- . *Las teorías de los cineastas*. Barcelona: Paidós, 2002.
- . *Las teorías de los cineastas. La concepción del cine de los grandes directores*. Barcelona: Paidós Ibérica, 2004.
- AYME, Sylvie. «“Répète un peu pour voir”: Jean-Luc Godard et la catégorie de la répétition». *Etudes cinématographiques*, n.º 58 (1993): 63-134.
- BABY, Yvonne. «Para escuchar mejor a los demás, entrevista a Jean-Luc Godard». En *Con y contra el cine. En torno a Mayo del 68*, 161-67. Barcelona: Fundació Antoni Tàpies, 2008.
- BADENES SALAZAR, Patricia. *La estética en las barricadas. Mayo del 68 y la creación artística*. Castellón de la Plana: Universitat Jaume I, 2006.
- BADIOU, Alain. *À la recherche du réel perdu*. París: Fayard, 2015.
- . *El cine como acontecimiento*. Ciudad de México: Paradiso, 2014.
- . «El cine como experimentación filosófica». En *Pensar el cine 1: imagen, ética y filosofía*, editado por Gerardo YOEL, 23-81. Buenos Aires: Manantial, 2004.
- . *El siglo*. Buenos Aires: Manantial, 2005.
- . *Elogio del amor*. Buenos Aires: Paidós, 2012.
- . *Imágenes y palabras. Escritos sobre cine y teatro*. Buenos Aires: Manantial, 2012.
- . «La aventura de la filosofía francesa». *New Lef Review*, n.º 35 (2005): 37-45.
- . *Pequeño manual de inestética*. Buenos Aires: Prometeo Libros, 2009.
- . *Que pense le poème?* París: Nous, 2016.
- . *San Pablo. La fundación del universalismo*. Barcelona: Anthropos, 1999.
- BADIOU, Alain, y Elie DURING. «Un teatro de la operación. Entrevista de Elie During con Alain Badiou», 2007.
- BAËCQUE, Antoine de. *Godard. Biographie*. París: Grasset, 2010.
- . «Godard in the Museum». En *For Ever Godard*, editado por Michael TEMPLE y James WILLIAMS, 118-25. Londres: Black Dog Publishing, 2007.
- . *La Nouvelle Vague: Portrait d'une jeunesse*. París: Flammarion, 2009.
- . , ed. «Rhizome universel - Entretien avec Jean-Jacques Lebel». En *Cinéma 68*, 190-99. Cahiers du cinéma, 2008.
- BAIGORRI, Laura. *Vídeo: primera etapa. El vídeo en el contexto social y artístico de los años 60/70*. Madrid: Brumaria, 2007.
- BALDWIN, James. *The Fire Next Time*. Nueva York: Penguin Books, 1963.

- BALIBAR, Étienne. *Ciudadanía*. Buenos Aires: Ana Hidalgo, 2013.
- BANTIGNY, Ludivine. *1968. De grands soirs en petits matins*. París: Seuil, 2018.
- BAQUE, Dominique. *Pour un nouvel art politique. De l'art contemporain au documentaire*. París: Flammarion, 2004.
- BARBER, Stephen. *Ciudades proyectadas: cine y espacio urbano*. Barcelona: Gustavo Gili, 2006.
- BARTHES, Roland. *Crítica y verdad*. Buenos Aires: Siglo XXI, 1972.
- . «La muerte del autor». En *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*, 65-71. Barcelona: Paidós, 1987.
- . «Querido Antonioni». *Cahiers du cinéma*, 1980, 177-82.
- . «Semiología y urbanismo». En *La aventura semiológica*, 257-67. Barcelona: Paidós, 1985.
- . «De l'oeuvre au texte», *Revue d'Esthétique* 3 (1971).
- BAUDRILLARD, Jean. «El objeto de consumo más bello: el cuerpo». En *La sociedad de consumo. Sus mitos, sus estructuras*, 155-87. Madrid: Akal, 2007.
- . *El sistema de los objetos*. México: Siglo XXI, 1970.
- BAUMAN, Zigmunt. *Amor líquido. Acerca de la fragilidad de los vínculos humanos* (Méjico D. F.: Fondo de Cultura Económica, 2017).
- BAZIN, André. «A favor de un cine impuro». En *¿Qué es el cine?*, 101-29. Madrid: Rialp, 1990.
- BEGHIN, Cyril, ed. *Duras/Godard. Dialogues*. París: Post-Editions, 2014.
- BELL, Daniel. *El fin de las ideologías. Sobre el agotamiento de las ideas políticas en los años cincuenta*. Madrid: Ministerio de Trabajo y Seguridad Social, 1992.
- BELLOCCHIO, Marco, Bernardo Bertolucci, Jean-Luc Godard, Carlo Lizzani, y Pier Paolo Pasolini. *Amore e rabbia*. Italia, 1969.
- BELLOUR, Raymond. *Entre imágenes: foto, cine, vídeo*. Buenos Aires: Colihue, 2009.
- . «L'autre cinéaste». En *L'Entre-Images 2. Mots, Images*, 113-38. París: P.O.L, 1999.
- . *L'Entre-Images 2: Mots, Images*. París: P.O.L, 1999.
- BENEDETTI, Carla. *Pasolini contro Calvino. Per una letteratura impura*. Turín: Bollati Boringhieri, 1998.
- BENJAMIN, Walter. *El autor como productor*. México: Editorial Itaca, 2004.
- BENSAID, Daniel. «Mayo, sí (caso no archivado)». En *1968. El mundo pudo cambiar de base*, 39-57. Madrid: Catarata, 2008.
- BERARDI «BIFO», Franco. «El problema es cómo la pantalla se ha apoderado del cerebro», *El país*, 2019.
- BERGALA, Alain, ed. *Cinéma 68*. París: Cahiers du cinéma, 2008.
- . «Jean-Luc Godard». En *La ville au cinéma*, 713-14. París: Cahiers du cinéma, 2005.
- . *Null mieux que Godard*. París: Cahiers du cinéma, 1999.
- . «Un film comme les autres». En *Godard trente ans depuis*, 119-29. París: Cahiers du cinéma, 1991.
- BERSANI, Leo, y Ulysse DUTOIT. *Forms of being. Cinema, Aesthetics, Subjectivity*. Londres: Britihls Film Institute, 2004.

- BERZOSA CAMACHO, Alberto. «Aproximación a un cine proletario español durante el tardofranquismo y la transición». *Historia, Trabajo y Sociedad*, n.º 7 (2016): 11-34.
- BEUGNET, Martine. «Commerce and the War of the Sexes: Laetitia Masson and Jean-Luc Godard». En *A Companion to Jean-Luc Godard*, 108-19. Oxford: Blackwell, 2014.
- BISHOP, Claire. «The Social Turn: Collaboration and its Discontents». *Artforum*, 2006, 178-83.
- BLANCHOT, Maurice. *El libro que vendrá*. Caracas: Monte Ávila Editores, 1959.
- . *Escritos políticos. Guerra de Argelia, Mayo del 68, etcétera. 1958-1993*. Madrid: Antonio Machado Libros, 2010.
- . *La comunidad inconfesable*. Madrid: Editora Nacional, 2002.
- BLANCO, Paloma, Jesús CARRILLO, Jordi CLARAMONTE, y Marcelo EXPÓSITO, eds. *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 2001.
- BOLTANSKI, Luc, y Ève CHIAPELLO. *El nuevo espíritu del capitalismo*. Madrid: Akal, 2002.
- BONITZER, Pascal. *El campo ciego. Ensayos sobre el realismo en el cine*. Buenos Aires: Santiago Arcos, 2007.
- . *Le regard et la voix*. París: Union générale d'éditions, 1976.
- BONNET, Jean-Claude. «Le petit théâtre de Jean-Luc Godard». *Cinématographe*, n.º 41 (1978).
- BONTEMPS, Jacques, Jean-louis COMOLLI, Michel DELAHAYE, Jean NARBONI, y Jean-luc GODARD. «Struggle on Two Fronts: A Conversation with Jean-Luc Godard». *Film Quarterly* 22, n.º 2 (s. f.): 20-35.
- BORJA-VILLEL, Manuel, y Carles GUERRA. «El cine crítico como modelo de un nuevo museo.», 2015. <https://www.youtube.com/watch?v=1JKuuzOfbi0>.
- BOUHABEN, Alfonso. «Lecciones audiovisuales de marxismo. El Grupo Dziga Vertov y el cine políticamente político». *Revista Latina de Sociología* 6, n.º 2 (2016): 1-26.
- BOUJUT, Michel, Jean Douchet, y Serge Daney. *Cités-Cinés. La représentation de la ville dans le cinéma de fiction*. París: Ramsay, 1987.
- BOUQUET, Stéphane. «L'usine à organes». En *Cinéma 68*, 179-89. París: Cahiers du cinéma, 2008.
- BOUQUET, Stéphane, y Emmanuel BURDEAU. «Assez d'actes, des mots. 68x68». En *Cinéma 68*, 14-16. París: Cahiers du cinéma, 2008.
- BOURDIEU, Pierre. *Sobre la televisión*. Barcelona: Anagrama, 1996.
- BOURRIAUD, Nicolas. *Esthétique relationnelle*. París: Les presses du réel, 1998.
- . *La exforma*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2015.
- . «Topocrítica. El arte contemporáneo y la investigación geográfica». En *Heterocronías. Arte, tiempo y arqueologías del presente*, 17-35. Murcia: Cendeac, 2008.
- BRECHT, Bertolt. *Diálogo de refugiados*. Madrid: Alianza Editorial, 1994.
- . *La política en el teatro*. Buenos Aires: Alfa Argentina, 1972.
- BRENEZ, Nicole. *Cinemas d'avant-garde*. París: Cahiers du cinéma, 2006.
- . «Contre-attaques». En *Soulèvements*, editado por Georges DIDI-HUBERMAN, 71-89. París: Gallimard, 2016.
- . ed. *Jean-Luc Godard: Documents*. París: Centre Pompidou, 2006.
- . *Traitement du Lumpenprolétariat par le cinéma d'avant-garde*. Biarritz: Séguier, 2006.

- BRENEZ, Nicole, y Edouard ARNOLDY, eds. *Cinéma/politique*. Bruselas: Labor, 2005.
- BUCHLOH, Benjamin, Thomas CROW, Hal FOSTER, y Rosalind KRAUSS. *Andy Warhol. October Files 2*. Editado por Annette MICHELSON. Cambridge: MIT Press, 2001.
- BUCI-GLUCKSMANN, Christine. *La Folie du voir. Une esthétique du virtuel*. París: Galilée, 2002.
- CABELLO PADIAL, Gabriel. *La vida sin nombre: la lógica del espectáculo según David Lynch*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2005.
- . «Malestar en la historia del arte: sobre la antropología de las imágenes de Hans Belting y Georges Didi-Huberman». *Imago Crítica*, n.º 2 (2010): 29-52.
- CASTELLS, Manuel. *La ciudad y las masas: sociología de los movimientos sociales urbanos*. Madrid: Alianza Editorial, 1986.
- . *La cuestión urbana*. Madrid: Siglo XXI, 1974.
- CASTRO HERNÁNDEZ, Olalla. *Entre-lugares de la Modernidad: Filosofía, literatura y Terceros Espacios*. Madrid: Siglo XXI, 2017.
- CATALÀ, Josep M. *Estética del ensayo. La forma ensayo, de Montaigne a Godard*. Valencia: PUV, 2014.
- CAVELL, Stanley. «The Fact of Television». *Daedalus* 111, n.º 4 (1982): 75-96.
- CERISUELO, Marc. «Godard et la théorie: tu n'as rien vu à Pesaro...». *Cinémaction*, n.º 52 (1990): 192-98.
- . «Jean-Luc, Community, and Communication». En *A Companion to Jean-Luc Godard*, 296-318. Londres: Blackwell, 2014.
- . *Jean-Luc Godard*. París: Éditions des Quatre-Vents, 1989.
- CERTEAU, Michel de. «De las prácticas cotidianas de oposición». En *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*, editado por Paloma BLANCO, Jesús CARRILLO, Jordi CLARAMONTE, y Marcelo EXPÓSITO, 391-427. Universidad de Salamanca, 2001.
- . *L'invention du quotidien. 1. arts de faire*. París: Gallimard, 2014.
- . *La prise de parole et autres écrits politiques*. París: Seuil, 1994.
- CHEVRIER, Jean-François. «1967. Fronteras del objeto». En *De la revuelta a la posmodernidad. 1962-1982*, editado por Manuel BORJA-VILLEL, Jesús CARRILLO, y Rosario PEIRÓ, 77-93. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2011.
- . *Des territoires*. París: Arachnéen, 2011.
- . *El año 1967 y la cosa pública. O los avatares de la conquista del espacio*. Madrid: Brumaria, 2013.
- . «L'art com a reinveniçió d'una forma política urbana». En *Contra l'arquitectura. La urgència de (re)pensar la ciutat.*, 284-313. Castellón: EACC, 2000.
- . *La fotografía entre las bellas artes y los medios de comunicación*. Barcelona: Gustavo Gili, 2007.
- CHOMSKY, Noam. *La responsabilidad de los intelectuales*. Buenos Aires: Galerna, 1969.
- CLARK, T. J. *Imagen del pueblo: Gustave Courbet y la revolución de 1848*. Barcelona: Gustavo Gili, 1981.
- . «Los orígenes de la crisis actual». *New Left Review*, n.º 3 (2000): 140-49.
- . «Para una izquierda sin futuro». *New Lef Review*, n.º 74 (2012): 47-67.

- . *Picasso and the Truth: From Cubism to Guernica*. Nueva Jersey: Princeton University Press, 2013.
- . *The Painting of Modern Life: Paris in the Art of Manet and his followers*. Nueva Jersey: Princeton University Press, 1999.
- CLARK, T. J., y Donald NICHOLSON-SMITH. «Why Art Can't Kill the Situationist International». Article. *October* 79 (1997): 15-31.
- COLLET, Jean. *Godard*. Caracas: Monte Ávila Editores, 1971.
- COMOLLI, Jean-Louis. «Parlons de Pierrot», *Cahiers du cinéma*, 171, (1965): 18-35.
- . *Corps et cadre. Cinéma, éthique, politique*. París: Verdier, 2012.
- . «Ici et maintenant. D'un cinéma sans maître?» En *Cinéma et politique: 1956-1970. les années pop*, 33-58. París: Broché, 2001.
- CONLEY, Tom, y T. Jefferson KLINE. «Introduction». En *A Companion to Jean-Luc Godard*, 1-11. Oxford: Blackwell, 2014.
- CORTÁZAR, Julio. *Todos los fuegos el fuego*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1977.
- CORTÉS, David, y Amador FERNÁNDEZ-SAVATER. «¿Qué vuelve política a una imagen? Cine y Mayo del 68». En *Con y contra el cine. En torno a Mayo del 68*, 15-33. Barcelona: Fundació Antoni Tàpies, 2008.
- CORTÉS, José Miguel G. *Deseos, cuerpos y ciudades*. Barcelona: Editorial UOC, 2009.
- COSGROVE, Denis. «Observando la naturaleza: el paisaje y el sentido europeo de la vista». *Boletín de la Asociación de Geógrafos Españoles* 34 (2002): 63-89.
- . *Social Formation and Symbolic Landscape*. Wisconsin: University of Wisconsin Press, 1998.
- COURNOT, Michel. «Jean-Luc ex-Godard». *Nouvel Observateur*, 1969.
- CRARY, Jonathan. *24/7. El capitalismo al asalto del sueño*. Barcelona: Ariel, 2015.
- CULLINAN, Nicholas. «From Vietnam to Fiat-nam: The Politics of Arte Povera». *October*, n.º 124 (2008): 8-30.
- D'ANDREA, Jallade. «Questions de méthode: Jean-Luc Godard et les phénoménologues». En *Jean-Luc Godard: Au-delà l'image (Etudes cinématographiques)*, editado por Marc CERISUELO, 35-50. París: Lettres Modernes, 1993.
- D'ESTAIS, Jérôme. *Jean Eustache ou la traversée des apparences*. París: Éditions LettMotif, 2015.
- DALLA COSTA, Mariarosa, y Selma JAMES. *El poder de la mujer y la subversion de la comunidad*. Méjico D. F.: Siglo XXI, 1972.
- DANESI, Fabien. *Le Cinéma de Guy Debord*. París: París Expérimental, 2013.
- DANEY, Serge. «Pedagogía godardiana». *Cahiers du cinéma*, 1975.
- . «Pedagogía godardiana». *Cahiers du cinéma*, 1975. <https://intermediodvd.wordpress.com/2013/02/26/el-aterroizado-pedagogia-godardiana-por-serge-daney-22/>.
- DANTO, Arthur. *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*. Barcelona: Paidós, 2014.
- DARKE, Chris. *Alphaville*. Londres: Tauris, 2005.
- DAVIS, Angela, Tariq ALI, Silvia FEDERICI, Françoise VERGES, y Kristin ROSS. «Global 68 // Solidarités, alliances et histoire globale». En *Global 68 // Solidarités, alliances et histoire globale*. París, 2018. <http://www.fmsh.fr/fr/college-etudesmondiales/29161>.

- DE DIEGO, Estrella. «La invención Warhol como plano secuencia. Autobiografía, retratos, fotomatonos y ciertas imágenes filmicas». *Archivos de la Filmoteca*, n.º 53 (2006): 39-61.
- . *No soy yo. Autobiografía, performance y los nuevos espectadores*. Madrid: Siruela, 2011.
- . *Tristísimo Warhol. Cadillacs, piscinas y otros síndormes modernos*. Madrid: Siruela, 1999.
- DE LUCAS, Gonzalo. «Ver, tocar una imagen». En *Poéticas del gesto en el cine europeo contemporáneo*, editado por Francisco BENAVENTE y Glòria SALVADÓ, 129-45. Barcelona: Ediciones Intermedio, 2013.
- DE LUELMO JAREÑO, José María. «Salidas de fábrica. Lecturas de una metáfora filmica». *L'atalante. Revista de estudios cinematográficos*, n.º 26 (2018): 157-68.
- DE MIGUEL ÁLVAREZ, Ana. «La revolución sexual de los sesenta: una reflexión crítica de su deriva patriarcal». *Investigaciones feministas* 6, n.º 20-38 (2015).
- DE VICENTE HERNANDO, César. *La escena constituyente. Teoría y práctica del teatro político*. Madrid: Centro de Documentación Crítica, 2013.
- DEBORD, Guy. *In girum imus nocte et consumimur igni. Damos vueltas en la noche y somos devorados por el fuego*. Barcelona: Ateneu Enciclopèdic Popular, 1999.
- . *La sociedad del espectáculo*. Valencia: Pre-Textos, 2015.
- . «Tesis sobre la revolución cultural». *Internacional Situacionista* 1 (1958). <https://sindominio.net/ash/is0110.htm>.
- . «Le cinéma et la révolution». *Internationale situationniste*, n.º 12 (1969). <https://debordiana.noblogs.org/2011/08/le-cinema-et-la-revolution-septembre-1969/>.
- DEFERT, Daniel. «Foucault, Space, and the Architects». En *Politics/Poetics: Documenta X-the book*, 274-83. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz, 1997.
- DELEUZE, Gilles. *Conversaciones 1972-1990*. Valencia: Pre-textos, 1995.
- . *Dos regímenes de locos. Textos y entrevistas (1975-1995)*. Valencia: Pre-textos, 2007.
- . *La lógica del sentido* (Barcelona: Paidós, 1989).
- . *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*. Barcelona: Paidós Comunicación, 2015.
- . *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*. Barcelona: Paidós, 2015.
- . «Los pliegues o el adentro del pensamiento (subjetivación)». En *Foucault*, 125-59. Barcelona: Paidós, 1987.
- . «Post-scriptum sobre las sociedades de control», 1990. [http://www.oei.org.ar/edumedia/pdfs/T10\\_Docu1\\_Conversaciones\\_Deleuze.pdf](http://www.oei.org.ar/edumedia/pdfs/T10_Docu1_Conversaciones_Deleuze.pdf).
- . «Qu'est-ce que l'acte de création?» *Trafic*, n.º 27 (1998): 133-42.
- DELEUZE, Gilles, y Felix GUATTARI. *Kafka. Por una literatura menor*. México: Ediciones Era, 1975.
- DELEUZE, Gilles, y Félix Guattari. *¿Qué es la filosofía?* Barcelona: Anagrama, 1993.
- . *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-textos, 2004.
- . *El Anti Edipo. Capitalismo y esquizofrenia*. Barcelona: Paidós, 2004.
- DELGADO, Manuel. *El animal público*. Barcelona: Anagrama, 1993.
- DELL'UMBRIA, Alèssi. *¿Chusma?: A propósito de la quiebra del vínculo social, el final de la integración y la revuelta del otoño de 2005 en Francia y sus últimas manifestaciones*. Logroño: Pepitas de calabaza, 2009.

- DESCOMBES, Vicent. *Lo mismo y lo otro. Cuarenta y cinco años de filosofía francesa (1933-1978)*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1982.
- DEVILLERS, Michel. «Terrain vagues». *Cinematographe*, n.º 43 (1979): 14-16.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ante el tiempo. Historia del Arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2001.
- . *Arde la imagen*. Oaxaca: Ediciones VE, 2012.
- . *La imagen superviviente. Historia del Arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg* (Madrid: Abada Editores, 2002).
- . *Cuando las imágenes toman posición. El ojo de la historia, 1*. Madrid: Antonio Machado Libros, 2007.
- . «Imagen, lenguaje: la otra dialéctica.» *Anthropos. Cuadernos de cultura crítica y conocimiento. Georges Didi-Huberman. Imágenes, historia, pensamiento*, n.º 246. (2017): 125-32.
- . *Imágenes pese a todo. Memoria visual del Holocausto*. Barcelona: Paidós, 2011.
- . *Lo que vemos, lo que nos mira*. Buenos Aires: Manantial, 2010.
- . «Ouvrir les camps, fermer les yeux». *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, n.º 61 (2006): 1011-49.
- . *Pasados citados por Jean-Luc Godard*. Santander: Shangrila Textos Aparte, 2017.
- . *Passés cités par JLG*. París: Minuit, 2015.
- . *Peuples en larmes, peuples en armes. L'Oeil de l'histoire, 6*. París: Minuit, 2016.
- . *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*. Buenos Aires: Manantial, 2014.
- . *Sentir le grisou*. París: Minuit, 2014.
- . *Supervivencia de las luciérnagas*. Madrid: Abada Editores, 2012.
- DOUIN, Jean-Luc. *Jean-Luc Godard: Dictionnaire des passions*. París: Stock, 2010.
- DUBOIS, Philippe. *Cinema, vídeo, Godard*. São Paulo: Cosacnaify, 2004.
- . «L'image à la vitesse de la pensée». *Cahiers du cinéma*, n.º 437 (1990): 76-77.
- . «La Jetée, de Chris Marker ou le cinématogramme de la conscience». En *Recherches sur Chris Marker*, 8-46. París: Presses Sorbonne Nouvelle, 2002.
- DUBUFFET, Jean. *Cultura asfixiante*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 1970.
- DUFFLOT, Jean. *Conversaciones con Pier Paolo Pasolini*. Barcelona: Anagrama, 1971.
- DURAS, Marguerite. *Écrire*. París: Gallimard, 1995.
- . *El dolor*. Barcelona: Alba Editorial, 1999.
- . *Outside*. Barcelona: Plaza y Janés, 1986.
- EAGLETON, Terry. *El sentido de la vida*. Barcelona: Paidós, 2007.
- . *Materialism*. Londres: Polity, 2016.
- ELLIOTT, Gregory. «Imposturas parisinas». *New Lef Review*, n.º 41 (2006): 133-40.
- ESQUENAZI, Jean-Pierre. *Godard et la société française des années 1960*. París: Armand Colin, 2004.
- EVENSON, Norma. *Paris: A Century of Change, 1878-1978*. Londres: Yale University Press, 1979.

- EXPÓSITO, Marcelo. «Ninguna memoria sin imágenes (que tiemblan), ningún futuro sin rabia (en los rostros). Breves itinerarios sugeridos por las figuras de la memoria y el espectador a propósito de Chris Marker e Immemory». En *Chris Marker: retorno a la immemoria del cineasta*, 17-35. Sevilla: Contraluz, 2000.
- EXPÓSITO, Marcelo, y Manuel BORJA-VILLEL. *Conversación con Manuel Borja-Villel*. Madrid: Turpial, 2015.
- FARGIER, Jean Paul. «Le théâtre de l'instant». *Cahiers du cinéma*, n.º 437 (1990).
- FARMER, John. *The New Frontier: Art and Television, 1960-65*. Austin: Austin Museum of Art, 2001.
- FAROOCKI, Harun. *Desconfiar de la imágenes*. Buenos Aires: Caja Negra, 2014.
- FAROOCKI, Harun, y Kaja Silverman. *A propósito de Godard*. Buenos Aires: Caja Negra, 2016.
- FAROULT, David. *Godard: Invention d'un cinéma politique*. París: Les Prairies ordinaires, 2018.
- . , ed. *Jean-Luc Godard y el grupo Dziga Vertov (1968-1974)*. Barcelona: Editorial Intermedio, 2008.
- . «Mettre le spectateur au travail ? La programmation d'un travail du spectateur par l'avant-garde cinématographique militante issue de Mai-68». *Travailler*, n.º 27 (2012): 87-102.
- . «Never More Godard. El Grupo Dziga Vertov, el autor y la firma». En *Con y contra el cine. En torno a Mayo del 68*, 141-53. Sevilla: Universidad Internacional de Andalucía, 2009.
- FAROULT, David, y Gérard LEBLANC. *Mai 68 ou le cinéma en suspens*. París: Syllepse, 1998.
- FEDERICI, Silvia. *El Calibán y la bruja. Mujeres, cuerpo y acumulación primitiva*. Madrid: Traficantes de Sueños, 2004.
- . *El patriarcado del salario. Críticas feministas al marxismo*. Madrid: Traficantes de Sueños, 2018.
- . *Revolución en punto cero. Trabajo doméstico, reproducción y luchas feministas*. Madrid: Traficantes de Sueños, 2013.
- FERNÁNDEZ BUEY, Francisco. *Utopías e ilusiones naturales*. Barcelona: El viejo Topo, 2007.
- FISHER, Mark. *Realismo capitalista. ¿No hay alternativa?* Buenos Aires: Caja Negra, 2016.
- FLECKINGER, Hélène. «Y'a qu'à pas baiser». La représentation des corps sexués dans le cinéma militant féministe et homosexuel». En *Une histoire du spectacle militant (1966-1981)*, 297-308. París: L'entretemps éditions, 2007.
- FOLCH I SERRA, Mireia. «La polèmica feminista i postmodernista al voltant de David Harvey: un assaig crític». *Documents d'anàlisi geogràfica*, n.º 24 (1994): 59-73.
- FONT, Domènec. «Jean-Luc Godard y el documental. Navegando entre dos aguas». *Anàlisi: Quaderns de comunicació i cultura*, n.º 27 (2001): 91-100.
- . *Paisajes de la modernidad. Cine europeo, 1960-1980*. Barcelona: Paidós, 2002.
- FONTANA, Josep. *Por el bien del Imperio. Una historia del mundo desde 1945*. Barcelona: Ediciones de Pasado y Presente, 2001.
- FOSTER, Hal. *El retorno de lo real: la vanguardia a finales de siglo*. Madrid: Akal, 2001.
- . *La Belleza Compulsiva*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2008.
- . «The "Primitive" Unconscious of Modern Art». *October* 34 (1985): 45-70.
- FOSTER, Hal, Rosalind KRAUSS, Yve-Alain BOIS, y Benjamin BUCHLOH. *Arte desde 1900. Modernidad. Antimodernidad. Posmodernidad*. Madrid: Akal, 2006.

- FOUCAULT, Michel. «¿Qué es un autor?». En *Entre Filosofía y Literatura. Obras esenciales, Volúmen I*, 329-61. Barcelona: Paidós, 1999.
- . «Des espaces autres.» *Architecture, Mouvement, Continuité*, n.º 5 (1984): 46-49.
- . *El nacimiento de la clínica: una arqueología de la mirada médica*. Madrid: Siglo XXI, 2001.
- . «L'oeil du pouvoir». En *Dits Ecrits Tome III*, 190-207. París: Gallimard, 1977.
- . *Las palabras y las cosas*. Buenos Aires: Siglo XXI, 1968.
- . *Microfísica del poder*. Madrid: Edissa, 1980.
- . *Power/Knowledge: Selected Interviews and other Writings. 1972-1977*. Nueva York: Pantheon Books, 1980.
- . *Seguridad, territorio, población*. Madrid: Akal, 2008.
- FRASER, Nancy. «¿Qué hay de crítico en la teoría crítica? El caso de Habermas y el género». En *Fortunas del feminismo*, 39-75. Madrid: Traficantes de Sueños, 2015.
- . *Fortunas del feminismo*. Madrid: Traficantes de Sueños, 2015.
- FREY, Théo. «Perspectivas para una generación». En *Discurso sobre la vida posible. Textos situacionistas sobre la vida cotidiana*, 73-81. Ondarribia: Hiru, 1999.
- GAGO, Verónica. «“Cuentos de brujas”: Entrevista a Silvia Federici». *Marxismo crítico*, 2015. <https://marxismocritico.com/2015/04/20/cuentos-de-brujas-entrevista-a-silvia-federici/>.
- GALIMBERTI, Jacopo. *Individuals against Individualism. Art Collectives in Western Europe*. Liverpool: University Press, 2017.
- GARCÉS, Marina. *Nueva ilustración radical*. Barcelona: Anagrama, 2017.
- GARCÍA-MERÁS, Lydia. «El cine de la disidencia. La producción militante antifranquista (1967-1981)». *Desacuerdos*, n.º 4 (2007): 16-41.
- GARREL, Philippe. «L'Art et Mai 68. Entretien avec Philippe Garrel sur Les Amants réguliers». En *Cinéma 68*, 7-13. París: Cahiers du cinéma, 2008.
- GIELEN, Pascal. *El murmullo de la multitud artística. Arte global, política y posfordismo*. Madrid: Brumaria, 2014.
- GITAI, Amos. «Estrategias cinematográficas». *Carta. Revista de pensamiento y debate de Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía*, n.º 5 (2014).
- GLATRE, Patrick, y Olivier MILLOT. *Caméra plein champ-la banlieu au cinema, le cinema en banlieu*. París: Créaphis, 2003.
- GODARD, Jean-Luc. *Jean-Luc Godard. Pensar entre imágenes. Conversaciones, entrevistas, presentaciones y otros fragmentos*. Editado por Núria AIDELMAN y Gonzalo DE LUCAS. Barcelona: Intermedio, 2010.
- . *2 ou 3 choses que je sais d'elle. Découpage intégral*. París: Seuil, 1971.
- . «Entrevista a Godard sobre “Tout va bien”», 1972. <https://www.youtube.com/watch?v=hnx7mxjmlk0>.
- . «Faire les films possibles là où on est». En *Godard par Godard. Des années Mao aux années 80*. París: Falmmarion, 2007.
- . «Godard sobre “Tout va bien”», 1972. <https://www.youtube.com/watch?v=hnx7mxjmlk0&t=79s>.
- . *Jean-Luc Godard. Introducción a una verdadera historia del cine. Tomo I*. Madrid: Ediciones Alphaville, 1980.

- . *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard, II: 1984-1998*. Editado por Alain BERGALA. París: Cahiers du cinéma, 1998.
- . *Jean-Luc Godard por Jean-Luc Godard*. Madrid: SN, 1971.
- . «On doit tout mettre dans un film». *L'Avant -Scène du cinéma*, n.º 70 (1967).
- GODARD, Jean-Luc, Jean DOMARCHI, Pierre KAST, Jacques DONIOL-VALCROZE, Eric ROHMER, y Jacques RIVETTE. «Hiroshima, notre amour». *Cahiers du cinéma*, n.º 97 (1959).
- GODARD, Jean-Luc, y Youssef ISHAGHPOUR. *Archéologie du cinéma et mémoire du siècle*. Tours: Farrago, 2000.
- GODARD, Jean-Luc, y Fernando SOLANAS. «Godard por Solanas. Solanas por Godard». *Comparative Cinema* 4, n.º 9 (2016): 15-20.
- GOMBROWICZ, Witold. *Pornografía*. Barcelona: Seix Barral, 2011.
- GONZÁLEZ REQUENA, Jesús. «Apuntes para una historia de lo rural en el cine español». En *El campo en el cine español*, 13-27. Madrid, 1988.
- GRAVAGNNOLO, Benedetto. *Historia del Urbanismo en Europa. 1750-1960*. Madrid: Akal, 1998.
- Groupe Idéologique d'Intervention. «“Coup pour coup”: à la remorque du révisionnisme». *Cahiers du cinéma*, n.º 239 (1972): 5-8.
- GUASCH, Anna María. *Autobiografías visuales. Del archivo al índice*. Madrid: Siruela, 2009.
- . *El arte en la era de lo global. 1989-2015*. Madrid: Alianza Forma, 2016.
- . *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*. Madrid: Alianza Forma, 2011.
- GUBERN, Roman. *Godard polémico*. Barcelona: Tusquets, 1969.
- GUBERN, Román. *La imagen pornográfica y otras perversiones ópticas*. Barcelona: Anagrama, 2005.
- GUERRA, Carles. «Secuencia 5, Toma 1. Modos alternativos de producción en Deux où trois choses que je sais d'elle, de Jean-Luc Godard». *Acción paralela: ensayo, teoría y crítica de la cultura y el arte contemporáneo*, n.º 5 (2000): 52-80.
- . «Una pedagogía estética y popular, sin beneficio inmediato. Comentarios a La estética de la resistencia de Peter Weiss». *Desacuerdos*, n.º 5 (2009): 40-51.
- GUERRA, Carles, y José Miguel CORTÉS. «Nos referimos a Harun Farocki». En *Harun Farocki. Otro tipo de empatía*, 10-18. Barcelona: Fundació Antoni Tàpies, 2016.
- GUZZETTI, Alfred. *Two or Three Things I Know About Her: Analysis of a Film by Godard*. Londres: Harvard University Press, 1981.
- HABERMAS, Jürgen. *Historia y crítica de la opinión pública*. Barcelona: Gustavo Gili, 2002.
- HAMZA, Agon. *Althusser & Pasolini. Philosophy, Marxism, and Film*. Editado por Palgrave Macmillan. Nueva York, 2016.
- HAN, Byung-Chul. *El aroma del tiempo*. Barcelona: Herder Editorial, 2015.
- . *La agonía del Eros*. Barcelona: Herder Editorial, 2014.
- . *La expulsión de lo distinto*. Barcelona: Herder, 2017.
- HARDT, Michael, y Antonio NEGRI. *Multitud. Guerra y democracia en la era del Imperio*. Barcelona: Debate, 2004.
- HARVEY, David. *17 Contradicciones y el fin del capitalismo*. Quito, 2014.

- . *Breve historia del neoliberalismo*. Madrid: Akal, 2007.
- . *Ciudades rebeldes. Del derecho de la ciudad a la revolución urbana*. Madrid: Akal, 2013.
- . «Desarrollos geográficos desiguales». En *Espacios de esperanza*, 35-93. Madrid: Akal, 2012.
- . *El cosmopolitismo y las geografías de la libertad*. Madrid: Akal, 2017.
- . *El enigma del capital y las crisis del capitalismo*. Madrid: Akal, 2012.
- . *Espacios de esperanza*. Madrid: Akal, 2015.
- . *Espacios del capital. Hacia una geografía crítica*. Madrid: Akal, 2007.
- . *La condición de la posmodernidad. Investigación sobre los orígenes del cambio cultural*. Buenos Aires: Amorrortu editores, 2012.
- . «Reinventar la geografía». *New Left Review* 5 (2000): 107-26.
- . «The Social Production of Space and Time». Nagoya, 1994. <http://peopleplacespace.org/toc/section-9/>.
- . *Urbanismo y desigualdad social*. Madrid: Siglo XXI, 2014.
- HAZAN, Eric. *París en tensión. Urbanismo e insurrección en la ciudad de la luz*. Madrid: Errata Naturae, 2011.
- HEARSE, Phil. «La ofensiva del Têt, batalla decisiva en la guerra de Vietnam». En *1968. El mundo pudo cambiar de base*, 161-72. Madrid: Catarata, 2008.
- HERISTCHI, Vincent. *La vidéo contre le cinéma: Neige électronique - (Tome 1)*. París: L'Harmattan, 2012.
- HERNANDEZ-NAVARRO, Miguel Ángel. «Hacia un fetichismo estratégico: el retorno de lo material y la recuperación de la experiencia». En *Materializar el pasado. El artista como historiador (benjaminiano)*, 111-30. Murcia: Micromegas, 2012.
- HOBBSAWM, Eric. *Historia del siglo XX*. Buenos Aires: Crítica, 1998.
- HOBBSAWM, Eric, y Marc WEITZMANN. *1968, Magnum dans le monde*. París: Hazan, 2008.
- HORVAT, Srecko. *La radicalidad del amor*. Pamplona: Katakarak, 2016.
- HUYSEN, Andreas. *Después de la gran división. Modernismo, cultura de masas, posmodernismo*. Buenos Aires: Ana Hidalgo, 2006.
- . *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*. México: Fondo de Cultura Económica, 2001.
- ILLOUZ, Eva. *El consumo de la utopía romántica. El amor y las contradicciones culturales del capitalismo*. Buenos Aires: Katz, 2009.
- ISHAGHPOUR, Youssef. *Cinéma contemporain de ce côté du miroir*. París: Éditions de la Différence, 1986.
- . *D'une image à l'autre*. París: Editions Denoël, 1982.
- . «J.-L.G., Cineasta de la vida moderna. Lo poético en lo histórico». En *Pensar el cine 2: Cuerpos, temporalidad y nuevas tecnologías.*, editado por Gerardo Yoel, 283-302. Buenos Aires: Manantial, 2005.
- JACOBS, Steven, y Jean-François CHEVRIER. *Spectacular City: Photographing the Future*. Rotterdam: NAI Publishers, 2007.
- JAMESON, Fredric. *Brecht y el Método*. Buenos Aires: Manantial, 2013.

- . *Documentos de cultura, documentos de barbarie*. Madrid: Visor, 1989.
- . *El Posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Barcelona: Paidós Ibérica, 1991.
- . *El posmodernismo y lo visual. Colección Eutopías*. Valencia: Episteme, 1995.
- . *El postmodernismo revisado*. Madrid: Abada Editores, 2012.
- . «Fear and Loathing in Globalization». *New Left Review* 23 (2003): 105-15.
- . «Is Space Political?» En *Anyplace*, editado por Cynthia Davidson, 192-206. London: MIT Press, 1995.
- . *La cárcel del lenguaje. Perspectiva crítica del estructuralismo y del formalismo ruso*. Barcelona: Ariel, 1980.
- . *La estética geopolítica. Cine y espacio en el sistema mundial*. Barcelona: Editorial Paidós, 1992.
- . «La política de la utopía». *New Lef Review* 25 (2004): 37-54.
- . «Las Antinomias de la Postmodernidad». En *Las Semillas del Tiempo*, 17-71. Madrid: Trotta, 2000.
- . «On “Cultural Studies”». *Social Text*, n.º 34 (1993): 17-52.
- . «Periodizing the 60s». *Social Text*, n.º 9 (1984): 178-209.
- . *Representar El Capital. Una lectura del tomo 1*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2013.
- . *Signaturas de lo visible*. Buenos Aires: Prometeo, 2011.
- . «The End of Temporality». *Critical Inquiry* 29, n.º 4 (2003): 695-718.
- JAY, Martin. *Ojos abatidos. La denigración de la visión en el pensamiento francés del siglo XX*. Madrid: Akal, 2007.
- JIMÉNEZ-BLANCO, María Dolores. *Una historia del museo en nueve conceptos*. Madrid: Cátedra, 2014.
- JOFFRIN, Laurent. *Mai 68. Une histoire du mouvement* (París: Éditions Seuil, 2008).
- KAPROW, Allan. «The Legacy of Jackson Pollock». En *Essays on the Blurring of Art and Life*, 1-9. Berkeley: University of California Press, 2003.
- KHAYATI, Mustapha. «Las palabras cautivas (Prefacio a un diccionario situacionista)». En *Discurso sobre la vida posible. Textos situacionistas sobre la vida cotidiana*, editado por César De Vicente, 91-103. Navarra: IRU, 1999.
- KLINE, Jefferson. «Bande(s) à part: Godard's Contraband Poetry». En *A Companion to Jean-Luc Godard*, 171-87. Oxford: Blackwell, 2014.
- KRAUSS, Rosalind. «Video: The Aesthetics of Narcissism». *October*, 1976, 50-64.
- KRISTEVA, Julia y Guy SCARPETTA. «Godard et les femmes (1960-1983)», s. f.
- . «Godard et les femmes (1960-1983)», s. f. <http://www.pileface.com/sollers/spip.php?article1158#section3>.
- KUHN, Anette. *Cine de mujeres: feminismo y cine*. Madrid: Cátedra, 1991.
- LAURENT, Virgine. «Mayo del 68, cuarenta años después. Entre herencias y controversias». *Revista de estudios sociales*, n.º 33 (2009): 29-42.
- LAYERLE, Sébastien. «La imposible síntesis. Grands soirs et petits matins, extraits d'un film qui aurait

- dû exister (William Klein, 1968-1978)». En *Con y contra el cine. En torno a Mayo del 68*, 187-205. Sevilla: Universidad Internacional de Andalucía, 2008.
- LAZZARATO, Maurizio, y Éric ALLIEZ. *Guerres et capital*. París: Éditions Amsterdam, 2017.
- LEE, Pamela. *Chronophobia: on time in the art of the 1960s*. Cambridge: MIT Press, 2006.
- LEFEBVRE, Henri. *Critique de la vie quotidienne, vol. III, De la modernité au modernisme (Pour une métaphilosophie du quotidien)*. París: L'Arche, 1981.
- . *De lo rural a lo urbano*. Barcelona, 1978.
- . *El derecho a la ciudad*. Barcelona: Edicions 62, 1978.
- . *Espacio y política. El derecho a la ciudad II*. Barcelona: Ediciones Península, 1976.
- . *Hegel, Marx, Nietzsche (o el reino de las sombras)*. Madrid: Siglo XXI, 2016.
- . *La producción del espacio*. Madrid: Capitan Swing, 2013.
- . *La Revolución urbana*. Barcelona: Alianza Editorial, 1976.
- . *La vida cotidiana en el mundo moderno*. Madrid: Alianza Editorial, 1972.
- . *Más allá del estructuralismo*. Ediciones elaleph.com, 2000.
- LÉGER, Marc J. «Henri Lefebvre and the Moment of the Aesthetic». En *Marxism and the History of Art. From William Morris to the New Left*, editado por Andrew HEMINGWAY, 143-61. Londres: Pluto Press, 2006.
- LE PARC, Julio. «¿Guerrilla cultural? ¿El rol del intelectual y del artista en la sociedad?», 1968. <http://proyectoidis.org/guerrilla-cultural-el-rol-del-intelectual-y-del-artista-en-la-sociedad/>.
- LEVITIN, Jacqueline. «One or Two Points About Two or Three Things I Know About Her». En *A Companion to Jean-Luc Godard*, 243-63. Cambridge: Blackwell, 2014.
- LIANDRAT-GUIGUES, Suzanne. *Jean-Luc Godard*. Madrid: Cátedra, 1994.
- LIPIETZ, Alain. «La mondialisation de la crise générale du fordisme: 1967-1984». *Les Temps Modernes*, n.º 459 (1984): 696-736.
- LIPPARD, Lucy, y John CHANDLER. «The dematerialization of art». *Art International* 12, n.º 2 (1968): 31-36.
- LÓPEZ SILVESTRE, Federico. «Pensar la historia del paisaje». En *Paisaje e historia*, editado por Javier Maderuelo, 9-53. Madrid: Abada, 2009.
- LOYER, Emmanuelle. *L'événement 68*. París: Flammarion, 2008.
- MACCABE, Colin. *Godard. Retrato del artista a los setenta*. Barcelona: Seix Barral, 2003.
- MADERUELO, Javier. *La idea de espacio en la arquitectura y el arte contemporáneos, 1960-1989*. Madrid: Akal, 2008.
- . «Paisaje: un término artístico». En *Paisaje y arte*, editado por Javier Maderuelo, 11-37. Madrid: Abada, 2007.
- MARCUS, Greil. *Rastros de carmín. Una historia secreta del siglo XX*. Barcelona: Anagrama, 2019.
- MARCUSE, Herbert. *El final de la utopía*. Barcelona: Ariel, 1986.
- . *El hombre unidimensional. Ensayo sobre la ideología de la sociedad industrial avanzada*. Barcelona: Planeta Agostini, 1993.
- MARGULIES, Ivone. *Nada ocurre. El hiperrealismo cotidiano en Chantal Akerman*. Barcelona: Editorial 8mm, 2018.

- MARKER, Chris. «Sixties». *October* 50, n.º 3 (2008): 26-32.
- MARTÍN, Annabel. «Subdesarrollo de cinco estrellas: la guía identitaria del desarrollismo». En *Cine, Imaginario y Turismo. Estrategias de seducción*, 179-203. Valencia: Tirant lo Blanch, 2007.
- MARTÍNEZ GUTIÉRREZ, Emilio. «Ciudad, espacio y cotidianidad en el pensamiento de Henri Lefebvre». En *La producción del espacio*, 31-53. Madrid: Capitan Swing, 2013.
- MARX, Carlos. *El Capital I. Crítica de la economía política*. Méjico D. F.: Fondo de Cultura Económica, 2014.
- MASSEY, Doreen. «Politics and Space/Time». *New Left Review* I, n.º 196 (1992): 65-84.
- . *Spatial divisions of labor: Social structures and the geography of production*. Nueva York: Methuen, 1984.
- MAYAYO, Patricia. *Cuerpos sexuados, cuerpos de (re)producción*. Barcelona: UOC, 2011.
- McFADDEN, Cybelle H. *Gendered Frames, Embodied Cameras: Varda, Akerman, Cabrera, Calle, and Maiwenn*. Nueva Jersey: Fairleigh Dickinson University Press, 2016.
- MEKAS, Jonas. *Cuaderno de los sesenta. Escritos 1958-2010*. Buenos Aires: Caja Negra, 2017.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *Sens et non-sens*. París: Les éditions Nagel, 1966.  
[http://classiques.uqac.ca/classiques/merleau\\_ponty\\_maurice/sens\\_et\\_non\\_sens/sens\\_et\\_non\\_sens.pdf](http://classiques.uqac.ca/classiques/merleau_ponty_maurice/sens_et_non_sens/sens_et_non_sens.pdf).
- . *Fenomenología de la percepción* (Madrid: Ediciones Península, 1994).
- . *Le visible et l'invisible* (París: Gallimard, 1964).
- MICHAUD, Philippe-Alain. *Sur le film*. París: Éditions Macula, 2016.
- MIRO, Neus. «La dimensión filmica del paisaje». En *Paisaje y territorio*, editado por Javier Maderuelo, 255-71. Madrid: Abada, 2008.
- MITCHELL, Don. «Muerte entre la abundancia: los paisajes como sistemas de reproducción social». En *La construcción social del paisaje*, editado por Joan Nogué. Madrid: Biblioteca Nueva, 2009.
- MITCHELL, W. J. T. «Imperial Landscape». En *Landscape and Power*, editado por W J T Mitchell, 5-34. Chicago: University Of Chicago Press, 2002.
- MIYOSHI, Masao. «A Borderless World? From Colonialism to Transnationalism and the Decline of the Nation-State». *Critical Inquiry* 19, n.º 4 (1993): 726-51.
- MONTERDE, Enrique, y Esteve RIAMBAU. *Historia General del cine. Volumen XI Nuevos cines (años 60)*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1995.
- MORAVIA, Alberto. *El tedio*. Barcelona: Editorial Planeta, 1998.
- MORENO PESTAÑA, José Luis. «Capítulo II Del capital variable al capital erótico». En *La cara oscura del capital erótico. Capitalización del cuerpo y trastornos alimentarios*, 45-103. Madrid: Akal, 2016.
- . «Gubernamentalidad, biopolítica, neoliberalismo: Foucault en situación». En *Hacer vivir, dejar morir*, editado por Sonia Arribas, Germán Cano, y Javier Ugarte, 85-109. CSIC, 2010.
- MOURGUES, Nicole de. «Masculino-Femenino y la Mujer de Paul. Cine y literatura». *Études Normandes*, n.º 2 (1994).
- MOXEY, Keith. «La modernité est-elle multiple?». En *Le temps visuel - L'image dans l'histoire*, 17-41. París: Les presses du réel, 2016.
- MOYA PELLITERO, Ana María. *La percepción del paisaje urbano*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2011.
- MULVEY, Laura. *Placer visual y cine narrativo*. Valencia: Centro de Semiótica y Teoría del

- Espectáculo, 1988.
- MULVEY, Laura, y Colin MACCABE, eds. *Godard: Images, sounds, politics*. Londres: BFI, 1980.
- . «Images of Woman, Images of Sexuality». En *Godard: Images, Sounds, Politics*, 79-105. Londres: BFI, 1980.
- NARBONI, Jean, y Jean-Louis COMOLLI. *Cinéma et politique : 1956-1970. les années pop*. París: Broché, 2001.
- NEGRI, Antonio. *Goodbye Mister Socialisme*. París: Seuil, 2007.
- . «La metrópolis y la multitud». <http://www.perrorabioso.com/sites/default/files/La-Metropolis-y-La-Multitud-Toni-Negri.pdf>.
- NEGRI, Antonio, y Cesare CASARINO. *Elogio de lo común. Conversaciones sobre filosofía y política*. Madrid: Paidós, 2011.
- NEGRI, Antonio, y Feliz GUATTARI. *Las verdades nómadas & General Intellect, poder constituyente, comunismo (Cuestiones de antagonismo)*. Madrid: Akal, 1999.
- NEGRI, Antonio, y Carles GUERRA. «N for Negri». *Grey Room*, n.º 11 (2003): 86-109.
- NEMER, François. *Godard: (Le cinéma)*. París: Gallimard, 2006.
- NIETZSCHE, Friedrich. *El crepúsculo de los ídolos*. Madrid: Alianza, 1999.
- NOGUÉ, Joan. «Al margen: los pasajes que no vemos». En *Paisaje y territorio*, editado por Javier Maderuelo, 181-201. Madrid: Abada, 2008.
- . *La construcción social del paisaje*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2009.
- NOGUEZ, Dominique. *Trente ans de cinéma expérimental en France [1950-1980]*. París: A.R.C.E.F., 1982.
- . *Une renaissance du cinéma. Le cinéma «Underground» américain*. París: Éditions Paris Expérimental, 2002.
- . *Cinéma &* (París: Expérimental, 2010), 107.
- NÚÑEZ LAISECA, Mónica. *Arte y política en la España del desarrollismo*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2006.
- OLDENBURG, Claes. «I am for an Art», 1961. <https://users.wfu.edu/~laugh/painting2/oldenburg.pdf>.
- ORLEAN, Matthieu. «La résistance au texte: Pasolini vs. Godard». En *Cinéma 68*, editado por Antoine de Baecque, 246-49. París: Cahiers du cinéma, 2008.
- PANTENBURG, Volker. «Exploding the Museum: Pierrot le fou». En *Farocki/Godard. Film as Theory*, 84-102. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2006.
- . *Farocki/Godard. Film as Theory*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2006.
- PARDO, José Luis. *Las formas de la exterioridad*. Valencia: Pre-textos, 1992.
- PASOLINI, Pier Paolo. *Demasiada libertad sexual os convertirá en terroristas*. Madrid: Errata Naturae, 2014.
- . *Empirismo herético*. Córdoba: Editorial Brujas, 2005.
- . *La religión de mi tiempo*. Barcelona: Icaria, 1997.
- . «Siamo tutti in pericolo». *La Stampa-Tuttolibri*, 1975. <http://www.centrostudipierpaolopasolinicasarsa.it/morte/siamo-tutti-in-pericolo-lultima-intervista-a-ppp-di-furio-colombo-1-xi-1975/>.

- PASOLINI, Pier Paolo, y ÉRIC ROHMER. *Cine de poesía contra cine de prosa*. Barcelona: Anagrama, 1970.
- PEARY, Gerald. «Les Carabiniers: BB Guns at War and at the Movies». En *A Companion to Jean-Luc Godard*, 119-28. Oxford: Blackwell, 2014.
- PEREC, Georges. *Las cosas. Una historia de los años sesenta*. Barcelona: Seix Barral, 1967.
- PÉREZ, Julio, ed. *Los años que conmovieron al cinema. Las rupturas del 68*. Valencia: Filmoteca de la Generalitat, 1988.
- PERNIOLA, Mario. *Contra la comunicación*. Buenos Aires: Amorrortu editores, 2004.
- PICÓ, Josep. *Modernidad y Postmodernidad*. Madrid: Alianza Editorial, 1988.
- PULIO, Alicia H. «Lo personal es político: el surgimiento del feminismo radical». En *Teoría feminista: de la ilustración a la globalización. Volumen II. Del feminismo liberal a la posmodernidad*, 35-69. Madrid: Minerva, 2005.
- RAMÍREZ, Juan Antonio. *Corpus solus. Para un mapa del cuerpo en el arte*. Madrid: Siruela, 2003.
- . *El objeto y el aura. (Des)orden visual del arte moderno*. Madrid: Akal, 2009.
- RAMÍREZ BLANCO, Julia. *Utopías artísticas de revuelta. Claremont Road, Reclaim the Streets, la Ciudad de Sol*. Madrid: Cuadernos Arte Cátedra, 2014.
- RANCIÈRE, Jacques. «Crítica de la crítica del espectáculo». En *Pensar desde la izquierda. Mapa de pensamiento crítico para un tiempo en crisis*, 379-97. Madrid: Errata Naturae, 2012.
- . *El desacuerdo. Política y Filosofía*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1996.
- . *El destino de las imágenes*. Buenos Aires: Prometeo Libros, 2011.
- . «El destino del cine como arte. Entrevista a Jacques Rancière». *Zinema*, 2005. <http://www.zinema.com/textos/eldestin.htm>.
- . *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial, 2010.
- . *El malestar en la Estética*. Buenos Aires: Clave Libros, 2012.
- . *El reparto de lo sensible: estética y política*. Buenos Aires: Prometeo Libros, 2014.
- . «El teatro de las imágenes». En *La política de las imágenes: Alfredo Jaar*, editado por Georges Didi-Huberman, 69-91. Santiago de Chile: Metales pesados, 2008.
- . *El viraje ético de la estética y la política*. Santiago de Chile: Palinodia, 2005.
- . *En los bordes de lo político*, 2007. <http://anarquiacoronada.blogspot.com.es/2016/01/jacques-ranciere-libros-libres-para.html>.
- . *La fábula cinematográfica. Reflexiones sobre la ficción en el cine*. Barcelona: Paidós Ibérica, 2005.
- . *La noche de los proletarios. Archivos del sueño obrero*. Buenos Aires: Tinta Limón, 2010.
- . *Las distancias del cine*. Buenos Aires: Manantial, 2012.
- . *Momentos políticos*. Buenos Aires: Clave Intelectual, 2010.
- . *Sobre políticas estéticas*. Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 2005.
- . «Pensar entre las disciplinas: una estética del conocimiento», *Brumaria. Documentos*, n.º 268 (2008): 1-8, [https://desarquivo.org/sites/default/files/ranciere\\_disciplinas\\_268.pdf](https://desarquivo.org/sites/default/files/ranciere_disciplinas_268.pdf).
- ROCHA, Glauber. *Le siècle du cinéma*. Rio de Janeiro: Alhambra, 1983.

- RODRÍGUEZ, Juan Carlos. «Brecht y el poder de la literatura». En *Brecht siglo XX*, 15-209. Granada: Comares, 1998.
- . *De qué hablamos cuando hablamos de marxismo*. Madrid: Akal, 2013.
- . «La explotación del yo: una pesadilla histórica». *Revista Laberinto*, n.º 15 (2004): 53-59.
- . *Literatura, moda y erotismo: el deseo*. Granada: Icile, 2003.
- . «Literatura y filosofía: Deleuze o la caza de Snark». *La Balsa de la Medusa*, n.º 36 (1995).
- . *Para una Teoría de la Literatura*. Madrid: Marcial Pons, 2015.
- . *Pensar/Leer históricamente [entre el cine y la literatura]*. Granada: A&CILE, 2005.
- . *Pensar la literatura. Entrevistas y bibliografía (1961-2016)*. Granada: Icile, 2016.
- . «Retorno para volver a empezar: discurso e ideología». En *De qué hablamos cuando hablamos de literatura*, 639-56. Granada: Comares, 2002.
- . *Tras la muerte del aura (En contra y a favor de la Ilustración)*. Granada: EUG, 2011.
- . «Tres estallidos en el horizonte literario de la Modernidad y la Posmodernidad (Notas sobre Jakobson, Sterne, la mujer invisible y el diccionario de Godard)». *Álabe*, 2014, 1-12.
- ROMERO, José Manuel. *Hacia una hermenéutica dialéctica*. Madrid: Síntesis, 2012.
- ROPARS-WUILLEUMIER, Marie-Claire. *Ensayos de lectura cinematográfica*. Madrid: Editorial Fundamentos, 1971.
- . «La forme et le fond ou les avatars du récit». *Etudes cinématographiques*, n.º 27 (1967).
- . «Totalité et fragmentaire: la réécriture selon Godard». En *Le temps d'une pensée. Du montage à l'esthétique plurielle*, 153-66. París: Presses Universitaires de Vincennes, 2009.
- ROSE, Gillian. *Feminism and Geography. The Limits of Geographical Knowledge*. Cambridge: Polity Press, 1993.
- ROSLER, Martha. *Clase cultural. Arte y gentrificación*. Buenos Aires: Caja Negra, 2017.
- ROSLER, Martha, y Benjamin BUCHLOH. «Una conversación. Martha Rosler y Benjamin H. D. Buchloh». *Quaderns portàtils*, 2009, 1-36.
- ROSS, Kristin. *Fast cars, clean bodies. Decolonization and the Reordering of French Culture*. Cambridge: MIT Press, 1996.
- . *Mayo del 68 y sus vidas posteriores. Ensayo contra la despolitización de la memoria*. Madrid: Antonio Machado Libros, 2008.
- . *The Emergence of Social Space: Rimbaud and the Paris Commune*. Londres: Verso, 2008.
- ROTH, Philip. *Pastoral americana*. Barcelona: De Bolsillo, 2015.
- ROUD, Richard. *Godard*. Londres: BFI, 2010.
- ROUSSET, Pierre. «Internacionalismo y revolución vietnamita». En *1968. El mundo pudo cambiar de base*, 144-57. Madrid: Catarata, 2008.
- SÁNCHEZ, Sergi. «Cine político y militante. ¿Cuándo empieza la revolución?» En *De Lumière a Kaurismäki. La clase obrera en el cine*, 37-43. San Sebastián: Euskadiko Filmategia, 2014.
- SÁNCHEZ CEDILLO, Raúl. «Entrevista con Toni Negri». *Carta. Revista de pensamiento y debate de Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía*, n.º 3 (2012): 50-54.
- SARTRE, Jean-Paul. *¿Qué es la literatura?* Buenos Aires: Editorial Losada, 1950.

- . *Lo imaginario. Psicología fenomenológica de la imaginación*. Buenos Aires: Editorial Losada, 1960.
- SASSEN, Saskia. *Inmigrantes y ciudadanos. De las migraciones masivas a la Europa fortaleza*. Madrid: Akal, 2014.
- . «La ciudad global: emplazamiento estratégico, nueva frontera». En *Barcelona 1978-1997. Manolo Laguillo*, 36-45. Barcelona: MACBA, 2007.
- SCHMID, Marion. *Chantal Akerman*. Manchester: Manchester University Press, 2010.
- SCHWARTZ, Louis-Georges. «Ce que Godard fait à la praxis politique (est comment il nourrit le projet d'une émancipation autonome de la vie quotidienne)». En *Jean-Luc Godard: Documents*, editado por Nicole Brenez, 153. París: Centre Pompidou, 2006.
- SELLIER, Geneviève. «Représentations des rapports de sexe dans les premiers films de J.L. Godard (A bout de souffle, Le Petit soldat, Une femme est une femme, Vivre sa vie)». En *Godard et le métier d'artiste*, editado por Jean-Pierre ESQUENAZI y Gilles DELAUDAUD, 277-87. París, 2001.
- SENNETT, Richard. *Carne y piedra. El cuerpo y la ciudad en la civilización occidental*. Madrid: Alianza Editorial, 1994.
- SIEGEL, Amie. «Factories and the Factory». En *A Companion to Jean-Luc Godard*, 351-67. London: Blackwell, 2014.
- SILVERMAN, Kaja. *El umbral del mundo visible*. Madrid: Akal, 2009.
- . «The Author as Receiver». *October* 96 (2001): 17-34.
- SMITH, Douglas. «(Dé)collage: Bazin, Godard, Aragon». En *A Companion to Jean-Luc Godard*, 201-24. Oxford: Blackwell, 2014.
- SMITH, Neil. *La nueva frontera urbana. Ciudad revanchista y gentrificación*. Madrid: Traficante de Sueños, 2012.
- SMITH, Neil, y David HARVEY. *Capital financiero, propiedad inmobiliaria y cultura*. Barcelona: MACBA, 2005.
- SOJA, Edward. *Postmetrópolis. Estudios críticos sobre las ciudades y las regiones*. Madrid: Traficante de Sueños, 2008.
- . «The Extraordinary Voyages of Henri Lefebvre». En *Thirdspace. Journeys to Los Angeles and Other Real-and-Imagined Places*, 26-47. Oxford: Blackwell, 1996.
- SOLÀ-MORALES, Ignasi de. «Cossos absents». En *Contra l'arquitectura. La urgència de (re)pensar la ciutat.*, 317-61. Castellón: EACC, 2000.
- . «Terrain vague». En *Territorios*, 181-93. Barcelona: Gustavo Gili, 2002.
- . *Territorios*. Barcelona: Gustavo Gili, 2002.
- SONTAG, Susan. *Contra la interpretación*. Barcelona: Alfaguara, 2005.
- . *Estilos radicales*. Madrid: De Bolsillo, 2017.
- SORANDO, Daniel, y Álvaro ARDURA. *First we take Manhattan. Se vende ciudad. La destrucción creativa de las ciudades*. Madrid: Catarata, 2016.
- SORLIN, Pierre. *Cines europeos, sociedades europeas. 1939-1990*. Barcelona: Paidós, 1996.
- . «Décrire la vie, "la vie toute seule" Questions pour des sociologues». *Cinémaction*, n.º 52 (1990): 199-206.
- . «El cine y la ciudad: una relación inquietante». *Secuencias: Revista de historia del cine*, n.º 13 (2000): 21-28.

- . *Introduction à une sociologie du cinéma*. París: Klincksieck, 2015.
- STAM, Robert. *Teorías del cine. Una introducción*. Barcelona: Paidós Ibérica, 2015.
- STARK, Trevor. «“Cinema in the Hands of the People”: Chris Marker, the Medvedkin Group, and the Potencial of Militant Film». *October*, n.º 139 (2012): 117-50.
- STERRITT, David. *The Films of Jean-Luc Godard. Seeing the Invisible*. Cambridge: University Press, 2004.
- STEYERL, Hito. *Los condenados de la pantalla*. Buenos Aires: Caja Negra, 2014.
- SUÁREZ, Juan A. «Estilos de ocupación: Manhattan en el cine y vídeo experimental, de los años setenta al presente». En *Manhattan, uso mixto. Fotografía y otras prácticas artísticas desde 1970 al presente*, 131-63. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2010.
- SUÁREZ, Juan Antonio. «El artista de la publicidad: el estrellato, el estilo y la comercialización en el cine underground de Andy Warhol». En *Andy Warhol: Cine, vídeo y TV*, editado por Juan GUARDIOLA, 97-118. Barcelona: Fundación Antoni Tàpies, 2000.
- TAIBO, Carlos. *Movimientos antiglobalización. ¿Qué son? ¿Qué quieren? ¿Qué hacen?* Madrid: Catarata, 2007.
- TARANTINO, Michel. «L’oeil qui bouge: notes sur les films de Chantal Akerman». En *Chantal Akerman. D’est au bourd de la fiction*, 42-75. París: Galerie nationale du Jeu de Paume, 1996.
- TIRADO, Francisco Javier, y Martín MORA. «El espacio y el poder: Michel Foucault y la crítica de la Historia». *Espiral. Estudios sobre Estado y Sociedad* IX, n.º 25 (2002): 11-36.
- TORRES, Augusto. *R. W. Fassbinder* (Madrid: Ediciones JC, 1983), 91.
- TRAT, Josette. «Feminismo». En *1968. El mundo pudo cambiar de base*, 122-43. Madrid: Catarata, 2008.
- TRAVERSO, Enzo. *Mélancolie de gauche. La force d’une tradition cachée (XIXe-XXIe siècle)*. París: Éditions la découverte, 2016.
- TRONTI, Mario. *Obreros y capital*. Madrid: Akal, 2001.
- TURIM, Maureen. «Three-Way Mirroring in Vivre sa vie». En *A Companion to Jean-Luc Godard*, 89-108. Oxford: Blackwell, 2014.
- UHDE, Jan. «The Influence of Bertolt Brecht’s Theory of Distanciation On The Contemporary Cinema, Particularly on Jean-Luc Godard». *Journal of the University Film Association* 26, n.º 3 (1974): 28-30.
- USHER, Phillip John. «Du sexe incertain: Masculin Féminin de Godard». *French Forum* 34, n.º 2 (2009): 97-112.
- VALLE CORPAS, Irene. «De la mirada histórica al coup d’oeil: T. J. Clark, Michael Fried y el espectador de la Modernidad». En *La formación artística: creadores-historiadores-espectadores*, editado por Begoña ALONSO, 1009-22. Santander: Universidad de Cantabria, 2018.
- VALLE CORPAS, Irene. «Un cine impuro para salvar la Historia del Arte algunas notas sobre el pensamiento de las imágenes del cine en Jacques Rancière y Didi-Huberman». *Boletín de arte-UMA*, n.º 39 (2018): 245-54.
- VALLE CORPAS, Irene, y Alejandro AROZAMENA. «Leer/ver dos veces hasta olvidar: elementos alegóricos y falso documental en Hiroshima mon amour». En *Olvidar/Forgetting- Brumaria Works #9*, editado por Hugo LÓPEZ CASTRILLO y Pedro José MARIBLANCA, 671-93. Madrid: Brumaria, 2018.
- VAN CAUWENBERGE, Geneviève. «Le point de vue documentaire dans Le Joli Mai». En *Recherches sur Chris Marker*, 83-99. París: Presses Sorbonne Nouvelle, 2002.

- VANEIGEM, Raoul. *Tratado del saber vivir para uso de las jóvenes generaciones*. Barcelona: Anagrama, 2008.
- VASSE, David. «Naissance d'une parole. À propos des films de Mai». En *Cinéma 68*, 79-85. París: Cahiers du cinéma, 2008.
- VENTURI, Robert, Denise SCOTT BROWN, y Steven IZENOUR. *Aprendiendo de Las Vegas*. Barcelona: Gustavo Gili, 2016.
- VÉRAY, Laurent. «Loin du Vietnam (1967): Una concepción creativa y colectiva del cine político». En *Con y contra el cine. En torno a Mayo del 68*, 55-93. Sevilla: Universidad Internacional de Andalucía, 2008.
- VIGARELLO, Georges. «Historias de cuerpos. Entrevista con Michel de Certeau». *La Ortiga: Revista cuatrimestral de arte, literatura y pensamiento*, n.º 68-70 (2006): 13-21.
- VIOTA, Paulino. «El sexo es muy importante para Godard». *Factory*, 2010. <http://www.factorymag.es/factoryvips/paulino-viota/1165/>.
- VIRILIO, Paul. *El ciber mundo, la política de lo peor*. Madrid: Cátedra, 1997.
- . *L'espace critique*. París: Choix essais, 1984.
- VIRNO, Paolo. «Mayo del '68: la politización integral». *Diagonal*, n.º 82 (2008).
- WALSH, Martin. *The Brechtian aspect of Radical Cinema*. Londres: BFI, 1981.
- WARF, Barney, y Santa ARIAS. «Introduction: the reinsertion of space in the humanities and social sciences». En *The Spatial Turn: Interdisciplinary Perspectives*, 1-11. Nueva York: Routledge, 2009.
- WARHOL, Andy. *Mi filosofía de A a B y de B a A*. Barcelona: Tusquets, 1993.
- WATTS, Mackenzie. «Phenomenologie and the Cinema of Jean-Luc Godard». Ohio: Ohio State University, 2012.
- WATTS, Philip. «Godard's Wars». En *A Companion to Jean-Luc Godard*, 197-204. Oxford: Blackwell, 2014.
- WESTPHAL, Bretrand. *La géocritique. Réel, Fiction, Espace*. París: Minuit, 2007.
- WILLIAMS, James. «Journal d'une femme mariée». En *Jean-Luc Godard Documents*, editado por Nicole BRENEZ, 52-53. París: Centre Pompidou, 2006.
- WITT, Michael. «Altered Motion and Corporal Resistance in France tour detour deux enfants». En *Forever Godard*, editado por Michael TEMPLE, 200-213. Londres: Black Dog, 2004.
- . «L'image selon Godard: théorie et pratique de l'image dans l'oeuvre de Godard des années 70 à 90». En *Godard et le métier d'artiste*, editado por Jean-Pierre ESQUENAZI y Gilles DELAVAUD, 19-32. París: L'Harmattan, 2001.
- . «On and Under Communication». En *A Companion to Jean-Luc Godard*, 318-51. Londres: Blackwell, 2014.
- WOLLEN, Peter. «La velocidad y el cine». *New Left Review*, n.º 16 (2002): 81-89.
- . *Paris Hollywood: Writings on film*. Londres: Verso, 2002.
- . «Teoría de la mirada». *New Left Review*, n.º 44 (1998): 86-100.
- ŽIŽEK, Slavoj. *El acoso de las fantasías*. Madrid: Akal, 2011.
- ZUNZUNEGUI, Santos. «Demasiado pronto, demasiado tarde. El cine de Straub-Huillet y la sombra de Europa.» *Eutopías*, n.º 6 (2015): 121-31.