



# ESPACIO, TIEMPO Y FORMA 9

AÑO 2021  
NUEVA ÉPOCA  
ISSN 1130-4715  
E-ISSN 2340-1478

SERIE VII HISTORIA DEL ARTE  
REVISTA DE LA FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA

UNED







# ESPACIO, TIEMPO Y FORMA

AÑO 2021  
NUEVA ÉPOCA  
ISSN 1130-4715  
E-ISSN 2340-1478

# 9

SERIE VII HISTORIA DEL ARTE  
REVISTA DE LA FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA

DOI: <https://doi.org/10.5944/etfvii.9.2021>



UNIVERSIDAD NACIONAL DE EDUCACIÓN A DISTANCIA



La revista *Espacio, Tiempo y Forma* (siglas recomendadas: ETF), de la Facultad de Geografía e Historia de la UNED, que inició su publicación el año 1988, está organizada de la siguiente forma:

- SERIE I — Prehistoria y Arqueología
- SERIE II — Historia Antigua
- SERIE III — Historia Medieval
- SERIE IV — Historia Moderna
- SERIE V — Historia Contemporánea
- SERIE VI — Geografía
- SERIE VII — Historia del Arte

Excepcionalmente, algunos volúmenes del año 1988 atienden a la siguiente numeración:

- N.º 1 — Historia Contemporánea
- N.º 2 — Historia del Arte
- N.º 3 — Geografía
- N.º 4 — Historia Moderna

ETF no se solidariza necesariamente con las opiniones expresadas por los autores.

UNIVERSIDAD NACIONAL DE EDUCACIÓN A DISTANCIA  
Madrid, 2021

SERIE VII · HISTORIA DEL ARTE (NUEVA ÉPOCA) N.º 9 2021

ISSN 1130-4715 · E-ISSN 2340-1478

DEPÓSITO LEGAL  
M-21.037-1988

URL  
ETF VII · HISTORIA DEL ARTE · <http://revistas.uned.es/index.php/ETFVII>

DISEÑO Y COMPOSICIÓN  
Carmen Chincoa Gallardo · <http://www.laurisilva.net/cch>

Impreso en España · Printed in Spain



Esta obra está bajo una licencia Creative Commons  
Reconocimiento-NoComercial 4.0 Internacional.

## MISCELÁNEA · MISCELLANY



# ON ARRÊT TOUT ET ON RÉFLÉCHIT. LA DETENCIÓN DEL TIEMPO EN EL CINE DEL 68 FRANCÉS: VARIAS PARADAS PARA OTRA ERÓTICA DE LA EXISTENCIA, OTRA MIRADA AL CUERPO Y OTRO PENSAMIENTO DE LA HISTORIA

## ON ARRÊT TOUT ET ON RÉFLÉCHIT. THE DETENTION OF TIME IN THE FRENCH CINEMA OF 1968: SEVERAL STOPS FOR ANOTHER EROTICISM OF EXISTENCE, ANOTHER LOOK AT THE BODY AND ANOTHER THOUGHT ON HISTORY

Irene Valle Corpas<sup>1</sup>

Recibido: 18/11/2020 · Aceptado: 09/02/2021

DOI: <https://doi.org/10.5944/etfvii.9.2021.28922>

### Resumen<sup>2</sup>

«Lo paramos todo y reflexionamos» era un lema cantado por los insurrectos del 68 francés. Este episodio no fue solo un ejercicio de frenesí revolucionario sino también una llamada a la interrupción de los ritmos cotidianos del capitalismo desarrollista y una negación de sus relatos históricos. A partir de una introducción al fenómeno seguida de un análisis de algunas cintas clave, indagaremos en la idea de la detención en el imaginario del 68, cuyos ecos resuenan durante la década siguiente. Las películas —*L'An oi* de Doillon, Resnais y Rouch; *Le Gai Savoir* de Godard; *In girum imus nocte et consumimur igni* de Debord y *Le fond de l'air est rouge* de Marker— ilustran esa suspensión salvífica del tiempo y ejemplifican las virtudes que se le atribuían, a saber, la liberación de la vida del malsano compás de la producción, la aspiración a una mirada responsable y teóricamente informada o, finalmente, la potencia política que puede contener la memoria.

---

1. Unidad de Promoción del Arte, Ministerio de Cultura y Deporte. C. e.: [irenevalle1991@gmail.com](mailto:irenevalle1991@gmail.com); ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5153-5994>

2. Este trabajo se realiza gracias a un proyecto de I+D de Generación de Conocimiento del Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades, de título, «El amor y sus reversos. Pasión, deseo y dominio en las relaciones sentimentales a través del arte contemporáneo. Investigación y creación artística», Financiado por: FEDER/Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades (Agencia Estatal de Investigación) con referencia PGC2018-093404-B-I00

## Palabras clave

Mayo de 1968; cine moderno; tiempo; Historia; detención

## Abstract

«We stop everything and we think» was a slogan sung by the French insurrectionists of '68. This episode was not only an exercise in revolutionary frenzy but also a call for the interruption of the daily rhythms of developmental capitalism and a denial of its historical narratives. Starting with an introduction to the phenomenon followed by an analysis of some key films, I will investigate this idea of detention in the imaginary of '68, whose echoes resonate throughout the following decade. The films —*L'An 01* by Doillon, Resnais and Rouch; *Le Gai Savoir* by Godard; *In girum imus nocte et consumimur igni* by Debord and *Le fond de l'air est rouge* by Marker— illustrate this saving suspension of time and exemplify the virtues attributed to it: the liberation of life from the insane tempo of production, the aspiration to a responsible and theoretically informed gaze or, finally, the political potential that memory can contain.

## Keywords

May 1968; modern cinema; time; History; detention

.....

## 1. MAYO DEL 68 O LA TOMA DEL TIEMPO Y LA VUELTA DE LA HISTORIA

Suele decirse, no sin controversia, que la Modernidad es temporal y la Posmodernidad espacial. Algunos incluso sostienen que la primera murió a manos de la última al cobrarse como víctima nada menos que su sustancia misma: el tiempo. Entre tantas posibles, valga la contundente cita de Fredric Jameson en un artículo de título revelador, *The end of temporality*:

Lo moderno ya terminó hace algún tiempo y con él, presumiblemente, el tiempo mismo, ya que se rumoreaba de modo generalizado que el espacio vendría a reemplazar al tiempo en el esquema ontológico general de las cosas. [...] [Aparecieron] nuevas técnicas de distorsión que suprimen la historia e incluso [...] el propio tiempo y la temporalidad<sup>3</sup>.

Por este camino, auguraba Jameson, llegaríamos a eso que llamó el presente perpetuo de lo postmoderno, «la idea de la vida humana como pura actividad incesante»<sup>4</sup>. Con todo, el interés, y nos atrevemos a decir que el truco de la afirmación inicial, no radica en la cuestión del par moderno/posmoderno —un debate gastado y complejo que no nos corresponde saldar—, sino más bien en el hecho de que nos emplaza a preguntarnos: ¿cómo es posible que el tiempo haya muerto? ¿Qué queda de la Historia cuando desaparece? ¿Acaso pueden separarse el tiempo y el espacio? ¿Quién y cuándo perpetró tal división y con qué propósito?

En los años sesenta diversos pensadores comenzaron a formularse estos interrogantes. Protestaban porque el espacio había sido ignorado por las grandes corrientes de la filosofía y separado de un tiempo que por aquel entonces se antojaba cada vez más abstracto, así como desvinculado de una Historia que, de otra parte, solo se había concebido como camino lineal. Dichos reproches iban dirigidos a toda suerte de historicismos y positivismos y, también contra el marxismo oficial, que había olvidado el lugar en el que el tiempo y el espacio se viven imbricados, esto es, la vida cotidiana, mientras dotaba de un único sentido a la Historia a partir de narraciones teleológicas incumplidas, o sea, de citas con la Historia a las que ningún proletariado llegó nunca a presentarse. «El espacio económico —se lamentaba Henri Lefebvre— subordina al tiempo»<sup>5</sup>. Más adelante, con el privilegio que otorga la distancia, Giorgio Agamben reconocía:

Cada concepción de la historia va siempre acompañada por una determinada experiencia del tiempo que está implícita en ella. [...] Del mismo modo, cada cultura es ante todo una determinada experiencia del tiempo. [...] Por lo tanto, la tarea original de una auténtica revolución ya no es simplemente «cambiar el mundo», sino también y sobre todo «cambiar el tiempo». El pensamiento político moderno, que concentró su atención en la historia, no ha elaborado una concepción adecuada del tiempo<sup>6</sup>.

3. JAMESON, Fredric: «The End of Temporality», *Critical Inquiry*, 29 (2017), pp. 695-718.

4. JAMESON, Fredric: *La estética geopolítica. Cine y espacio en el sistema mundial*. Barcelona, Paidós, 1992, p. 66.

5. LEFEBVRE, Henri: *La producción del espacio*. Madrid, Capitán Swing, 2013, p.117.

6. AGAMBEN, Giorgio: *Infancia e historia. Destrucción de la experiencia y origen de la historia*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2007, p. 131.

A diferencia de esta ceguera de la que pecaban la filosofía y el marxismo tradicional, la nueva hornada de pensadores que apareció en esos agitados sesenta —tales como el citado Lefebvre, Foucault o Deleuze entre tantos—, sí se interesó por estos problemas *de experiencia*, dejando escrita una advertencia: a saber, que los cambios en el espacio generan su eco en el tiempo y viceversa, que la Historia no camina hacia ningún sitio sino que se construye en cada coyuntura y que todo eso nos importa, pues modifica severamente nuestras vidas<sup>7</sup>. De modo que si el tiempo estaba siendo engullido y la Historia, sellada, ello obedecía a unos intereses de naturaleza indudablemente política.

Irremediamente, las investigaciones de estos teóricos, como las de tantos otros, condujeron a una crítica severa al discurso de la prosperidad y el consenso social. Paulatinamente a lo largo de la década hasta culminar en el episodio de impugnación del 68, muchas fueron las sospechas sobre la epopeya del progreso (verdadero núcleo ideológico de la posguerra), por cuanto se percibía que la espacio-temporalidad que había producido relegaba la vida de las clases populares a la alienación. La inmensa mayoría de los trabajadores trasladados del campo a las boyantes ciudades del desarrollismo, había quedado encuadrada en la lógica del trabajo fabril y su correlato en el ocio urbano (otras ocho horas de trabajo, aun con otro cariz). «La automatización —señalaba Marcuse— amenaza con hacer posible la inversión de la relación entre el tiempo libre y el tiempo de trabajo»<sup>8</sup>. Una vida condenada a estos pasos sobre el fondo de una ciudad convertida en máquina, no podía ostentar tal nombre. Y tanto menos lo merecía una Historia reducida al 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 ni hacia delante con otros ojos. Así las cosas, el augusto e imparable progreso no era sino un movimiento vacío y rotatorio que, por otra parte, tampoco había beneficiado por igual a todas las capas sociales, razas, sexos o zonas geográficas. En esencia, su cara oculta era el conflicto social latente que no tardó en estallar.

Hay un libro que refleja de forma privilegiada este sentir, marcado tanto por el recelo como por el furor propio ya de la ruidosa atmósfera que rodea al 68. El ensayo es, qué duda cabe, *La sociedad del espectáculo* de Guy Debord, aparecido en 1967. La obra diagnosticaba el triunfo del tiempo irreversible de la producción, llamado también «tiempo-mercancía». Este tiempo, perfectamente empaquetado, consumible e intrascendente, provocaba la descomposición de cualquier forma de vivencia real, al convertirlo todo en transacción instantánea, incluidos los placeres, los deseos, los cuerpos, las imágenes, las palabras o cualquier otra cosa que da vida al sujeto. El espectáculo es el nombre de este extrañamiento radical que implica vivir una

---

7. Habríamos de añadir otros nombres a eso que se llamaría giro espacial: Yves Lacoste, Fernand Braudel, Gaston Bachelard, Maurice Blanchot, Michel De Certeau, Raymond Williams, Jane Jacobs, Richard Sennett, Kristin Ross, Doreen Massey, Edward Said, Neil Smith o Edward Soja. Véase: WESTPHAL, Bertrand: *La géocritique. Réel, Fiction, Espace*. París, Minuit, 2007, pp. 42-55.

8. MARCUSE, Herbert: *Eros y Civilización*. Madrid, Sarpe, 1983, p. 9.

«vida que se va» como clamaban los *enragés*. A juicio de Debord, la incapacidad para despertar de esta narcosis suponía, en última instancia, la muerte de la Historia:

Ha habido historia, pero ya no la hay porque la clase de los poseedores de la economía, que no puede romper con *la historia económica*, debe también reprimir como una amenaza inmediata cualquier otro empleo del tiempo irreversible<sup>9</sup>.

En el *Traité de savoir-vivre* que guardaban en sus bolsillos todos los estudiantes revoltosos, Raoul Vaneigem se alarmaba:

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*)<sup>10</sup>.

La vida corre, la vida se escapa / los días desfilan a un paso tedioso [...] El trabajo mata, el trabajo paga / El tiempo se compra en el supermercado / el tiempo pagado no volverá, la juventud muere de tiempo perdido / [...] Los fusilados, los hambrientos vienen a nosotros del trasfondo del pasado / Nada ha cambiado pero todo comienza y madurará en la violencia<sup>11</sup>.



FIGURA 1. CARTELES DE LA ESCUELA DE BELLAS ARTES DE PARÍS, 1968

Y, en efecto, entre los muchos sostenes de la sociedad que iban a enjuiciarse en esa primavera del 68, estaba la propia noción de tiempo cotidiano e histórico. A tal altura los pensadores más adelantados se percataron de que la tendencia del sistema capitalista era aplicar este tiempo rutinario y sofocante de la economía a todos

9. DEBORD, Guy: *La sociedad del espectáculo*. Valencia, Pretextos, 2015, p. 131.

10. VANEIGEM, Raoul: *Tratado del saber vivir para uso de las jóvenes generaciones*. Barcelona, Anagrama, 2008, p. 268.

11. Así decía la canción *La vie s'écoule* de Jacques Marchais con letra de Vaneigem que cantaban los indignados.

los rincones de la vida. Indudablemente, el tiempo, como la sexualidad, como lo privado, como todo, era político, pues puede significar otra manera de ejercer la opresión. El tiempo era entonces otro foco más de guerrilla (FIGURA 1). Resistir era también impugnar la actividad esquizofrénica del capital y su Historia sin memoria ni porvenir. Luchar significaba apropiarse del tiempo, tomarlo (como se pretendía con las calles y la palabra), ocuparlo (como se hacía con las fábricas), quitárselo a quienes lo poseían y dárselo a quienes habían sido desprovistos de él o, por qué no, sentarse a escribir otro relato del pasado recuperando la memoria de los oprimidos. De esta suerte, cristalizó entonces y a todo lo largo de los setenta, la idea de que detenerse era una útil arma política. Detenerse, mirar atrás y negarse a seguir adelante según los planes definidos eran, paradójicamente, los únicos mecanismos para poder seguir viviendo y que la Historia despertase. Y había llegado la hora.

Aunque, en opinión de algunos, ahora sí, a finales de los sesenta, las naciones del Tercer Mundo liberadas a lo largo del proceso descolonizador y el clamor de los jóvenes levantiscos de las economías más prósperas habían reintroducido la Historia, la violencia de la Historia para ser más preciosos, poniéndola de nuevo a caminar. Estas luchas que traían el recuerdo del pasado, habían roto el círculo huero al que fue restringida. «La Historia —decía un fotograma de *Un film comme les autres* de Jean-Luc Godard, fechado en 1968, en el que se mostraba una calle llena de coches en llamas— no ha encontrado hasta ahora otro modo de avanzar» (FIGURA 2). Paralelamente, en esas mismas calles se llamaba a la interrupción de la producción, cuyo reverso lógico era un tiempo improductivo de la vida.



FIGURA 2. FOTOGRAMA DE *UN FILM COMME LES AUTRES*, GRUPO DZIGA VERTOV, FRANCIA, 1968

No pocas eran las posibilidades que se abrían al retener el tiempo: empezar a jugar, a desear o deleitarse con una realidad circundante que con el delirante ritmo diario de trabajo había pasado desapercibida, y así recuperar una erótica perdida de la existencia. Apremiaba, además, detenerse y practicar la escucha y la mirada prolongada a lo circundante y a los otros. Este era un gesto políticamente atrevido ya que la observación atenta de las cosas, los cuerpos, los discursos o las imágenes, podía servir para extraerlos de la lógica de circulación a la que el sistema económico los había sometido. En el mismo sentido, convenía tomarse el tiempo para estudiar cuidadosamente las estructuras que dan forma al mundo con vistas a rehacerlas.

O lo que es lo mismo, suspender el tiempo para conocer y denunciar el funcionamiento normal de la realidad —incluyendo ese supuesto movimiento normal de la Historia que era en realidad un giro desesperado hacia lo mismo—, y con ello, extrañarlas, hacer caer las nociones de normalidad y naturaleza por su propio peso, pues con frecuencia ocurre que lo normal enmascara una situación de desigualdad.

En suma, la toma del tiempo y la vuelta de la Historia, por vagas que suenen las expresiones, no serían sino una exhortación a rechazar la jornada laboral/(re)productiva o aquella otra crónica de la desaparición del pueblo y tomarse el tiempo para vivir, observar el mundo, hacer memoria y narrar lo acontecido con otro sentido. Hay una auténtica poética política de la detención y la pausa en el imaginario del 68 en tanto que mecanismo de resistencia. Las protestas de Mayo no eran solo el culto al instante frágil pero colmado y vivo de la algarada, sino también la urgencia del respiro. Escribe Deleuze:

[El 68 fue] un fenómeno colectivo del tipo «Lo posible, que me ahogo». [...] 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>12</sup>.

## 2. LAS DISTORSIONES DEL TIEMPO EN EL CINE MODERNO

Quizá esta vertiente reflexiva y lenta del 68 haya sido oscurecida con el andar de los años, en la medida en que en nuestra concepción tal episodio se ha reducido a un motín frenético de poco alcance<sup>13</sup>. Cabe entonces salvar este olvido y hacer un repaso, aunque sea somero, por este impulso soterrado pero imprescindible del acontecimiento, que aquí observaremos a través del cine. En este artículo quisiera analizar cuatro ejemplos paradigmáticos de este sentir y apertura del tiempo al detenerse en el cine francés inspirado por el ideario sesentayochista. Y no solo porque el cine de estos años sostuviese una clara vocación histórica que lo llevó a erigirse en testimonio de cuanto acontecía, sino acaso también porque la querencia de una ralentización del tiempo es uno de los caracteres esenciales del cine alternativo tras el *impasse* del 68.

Ya antes el tiempo se había revelado una cuestión mayor para los creadores por cuanto parecía la cifra de los muchos cambios sociales de los sesenta. Según Pamela Lee «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 sostener su aceleración o de dar forma a sus condiciones cambiantes»<sup>14</sup>. El tiempo fue una obsesión generalizada y *a fortiori* para ese arte hecho de tiempo que es el cine. «El meollo del cine —lo decía Tarkovski—, es la

12. DELEUZE, Gilles: *Dos regímenes de locos. Textos y entrevistas (1975-1995)*. Valencia, Pre-textos, 2007, pp. 213-214.

13. Quien mejor se ha pronunciado contra la deformación del recuerdo de Mayo es Ross, Kristin: *Mayo del 68 y sus vidas posteriores. Ensayo contra la despolitización de la memoria*. Madrid, Antonio Machado Libros, 2008.

14. LEE, Pamela: *Chronophobia: on time in the art of the 1960s*. Cambridge, MIT Press, 2006, p. 8.

posibilidad de tener un encuentro con el tiempo: el tiempo perdido, el tiempo fugado o aún no alcanzado»<sup>15</sup>. Las nuevas olas llevaron a cabo una exploración radical de esos *temps modernes* en cualquiera de sus manifestaciones desplegando un rico abanico de formas fílmicas<sup>16</sup>. Aun a riesgo de esquematizar podemos enumerar algunas: 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 Agnès Vardà o Godard, el tiempo abstracto de Michelangelo Antonioni que parece suspendido, el tiempo cerebral de Alain Resnais que da tantos saltos como sean necesarios, el tiempo de la realidad documental mezclado con las deformaciones del imaginario en Chris Marker, el tiempo alargado y cotidiano de Éric Rohmer, el plano-secuencia interminable y corporal de Andy Warhol, el tiempo-memoria personal a modo de diario de Jonas Mekas, etc.

En el 68 y durante los setenta apreciamos nuevos formatos e inquietudes en relación con el tiempo, según Comolli, siguiendo una doble actitud: «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>17</sup>. Una vez más, aun a riesgo de generalizar, enumeremos las distorsiones ensayadas por la llamada generación de la *post-Nouvelle Vague*: la rapidez para denunciar el febril y maquinal tiempo de la fábrica; la captación de la fugacidad y vibración de las revueltas, pero también el tiempo de *longue durée* lleno de capas de la Historia, o la toma extremadamente detenida para la discusión y la mirada a cualquier fenómeno —el cine feminista hará buen uso de estos planos casi estancados para hacer entrar cuerpos, voces y realidades hasta entonces proscritos en la pantalla—. Pensemos a este respecto en los tiempos dilatados de Marguerite Duras, Chantal Akerman, Jean Eustache, Jacques Rivette, el matrimonio Straub y Huillet o Philippe Garrel.

Dado este cuadro general y de entre ese rico panorama de nombres, tomaremos aquí cuatro cintas, no muy conocidas, que, en nuestra opinión, condensan de forma privilegiada los rasgos más significativos de esta tentativa de suspensión salvífica del tiempo desde el 68 y ejemplifican las virtudes políticas que se le atribuían. En ellas se hace una llamada al tiempo pausado como defensa de otra erótica de la existencia, otra mirada al sujeto y su realidad circundante —incluido su propio cuerpo— y otro pensamiento sobre la Historia. Las obras escogidas son *L'An 01* de Jacques Doillon, Alain Resnais y Jean Rouch, 1973; *Le Gai Savoir (La gaja ciencia)* de Godard, 1969; *In girum imus nocte et consumimur igni* de Debord, 1978 y *Le fond de l'air est rouge (El fondo del aire es rojo)* de Marker, 1977.

15. TARKOVSKI, Andréi: *Atrapad la vida. Lecciones de cine para escultores del tiempo*. Madrid, Errata Naturae, 2017, pp. 19-20.

16. Acúdase a modo de guía a DELEUZE, Gilles: *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*. Barcelona, Paidós, 2015.

17. COMOLLI, Jean-Louis: *Corps et cadre. Cinéma, éthique, politique*. París, Verdier, 2012, p. 446.

## 2.1. EL AÑO 1, *PLUTÔT LA VIE*

*On arrêt tout et on réfléchit* («Lo paramos todo y reflexionamos») era, de hecho, uno de los lemas que cantaban los insurrectos. Y esta arenga subversiva fue elegida por Doillon, Resnais y Rouch, para su film *L'An 01*, en el que se fantasea sobre la posibilidad de una huelga, una «desmovilización general» cuyo primer principio es «paramos y hablamos» (FIGURA 3). Ambientada en una zona suburbana de una ciudad francesa, el film propone un escenario en el que todo el país se para, la gente deja de trabajar y se pone a hablar por un intervalo de tiempo indeterminado, con el sencillo propósito de ver si otra vida es posible. «Hemos venido al mundo a trabajar», dice uno de los personajes que se oponen a esta huelga tan particular, en los primeros compases de la cinta. «Bueno, eso no es tan evidente. Quizá merezca la pena pensar en ello, en por qué estamos aquí ¿no?» responde uno de los conspiradores. Con una puesta en escena austera y un tono de fábula, la cinta es una sucesión de encuentros y situaciones disparatadas en las que, invirtiendo el funcionamiento normal de las cosas, esta huelga pone en evidencia que lo disparatado era en realidad seguir viviendo como se hacía hasta entonces.

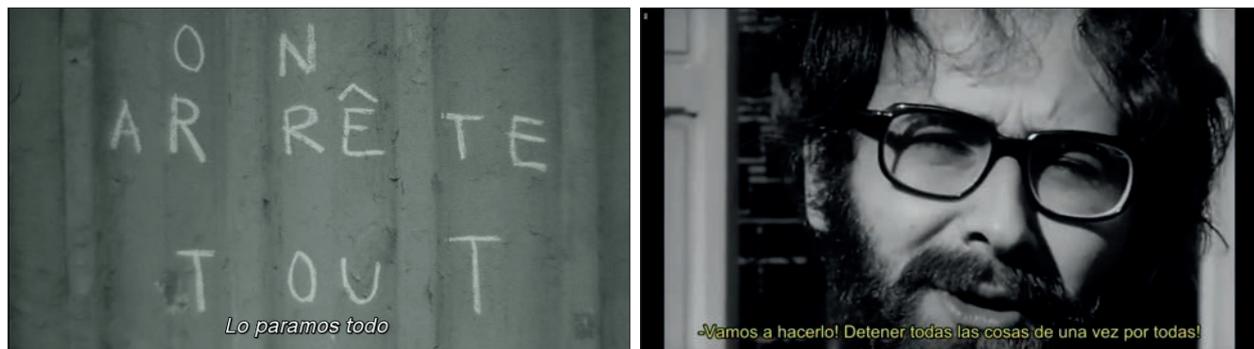


FIGURA 3. FOTOGRAMAS DE *L'AN 01*, JACQUES DOILLON, ALAIN RESNAIS Y JEAN ROUCH, FRANCIA, 1973

Uno de ellos se sorprende escuchando «dentro de su cabeza» una voz que le confiesa: «Nos dicen: la felicidad es el progreso, ¡dé un paso adelante! Y hay progreso pero nunca felicidad. Así que, ¿por qué no dar un paso al lado? ¿Por qué no probar otra cosa? Si diésemos un paso al lado, veríamos lo que nunca vemos». Y eso es justamente lo que van a hacer estos recién desocupados, dar un paso al lado del curso normal del tiempo, detener todas las actividades menos las que aseguran la supervivencia y comenzar a cuestionarlo todo. Así, al comienzo, los instigadores del parón empiezan a formular mensajes sencillos —«queremos ir a la playa o hablar con el vecino»— que son tomados por proclamas subversivas por quienes se niegan al cese de la actividad. Igualmente, hacen insidiosas preguntas sobre el futuro —«¿qué pasará si todo sigue igual y el mar, ya sobreexplotado, no da los peces suficientes para abastecerse?»—.

Con el triunfo de la huelga, la vieja realidad empieza a cambiar: las máquinas solo producen lo necesario para vivir y después se paran; los periódicos solo publican la información justa; los coches son sustituidos por lentas bicicletas; los empleados abandonan la fábrica y se van al campo a recoger frutas; las llaves de numerosas

propiedades son arrojadas por las ventanas, produciendo una bella imagen surrealista y dejando el paso a los espacios libres y sin horarios; y la televisión es pirateada y no emite más que un repetitivo programa que nadie ve, de modo que las personas se ponen a debatir y repensar los principios con los que quieren edificar su vida (FIGURA 4). «Es emocionante, vamos a escuchar cosas que nunca habíamos escuchado, ideas que no habíamos pensado», se ilusiona uno de los jóvenes. Una anciana apostilla: «Vuestro año 1 ha llegado demasiado tarde para mí».



FIGURA 4. FOTOGRAMAS DE *L'AN 01*, JACQUES DOILLON, ALAIN RESNAIS Y JEAN ROUCH, FRANCIA, 1973

En el transcurso del paro, algunos se emplearán en tocar música y desfilan en carnaval o ensayan teatro y hacer pantomimas, todo un *chienlit* en lo que antes eran fábricas, mientras que las mujeres salen de la casa en la que estaban esperando a sus maridos y juegan y bailan en el pequeño trozo de césped de su suburbio porque ahora sí, tienen tiempo de hacer algo más que arreglar la casa. Otros se dan a quiméricas disquisiciones sobre la posibilidad de transformar la energía libidinal en energía potencial. Entretanto, en un descampado, algunos desguazan coches para aprovechar sus piezas considerando que los automóviles están ahora fuera de circuito. Reina un clima de tranquilidad pues se han percatado de que ya no tienen que seguir trabajando para pagar la televisión, el coche, la nevera, en fin, «toda esa basura». De hecho, algunos convierten un antiguo gran almacén en un museo donde conservar «toda esa basura» de la sociedad de consumo, un relicario de aquel tiempo en el que aún se creía en el progreso (FIGURA 5). El único pero es que el efecto mariposa del capital produce que la desmovilización en Francia haya generado un colapso de la bolsa de Nueva York que se salda con el suicidio de un accionista. Las autoridades no saben bien qué hacer: «¿cómo parar un parón? No tenemos referencia histórica».



FIGURA 5. FOTOGRAMAS DE *L'AN 01*, JACQUES DOILLON, ALAIN RESNAIS Y JEAN ROUCH, FRANCIA, 1973.

Utópica o absurda, poco importa, es evidente que con su tono irónico y cómico esta parábola pretende rescatar el cariz festivo del tiempo que se barajó en el Mayo francés y buena parte de la contracultura, pero siempre que entendamos que la

idea de fiesta y felicidad, como la de teatro o el carnaval, era sentida en aquellos años ante todo como *rifutto al lavoro*. Claro que, podríamos argüir que el capital aprendería pronto que quizá la solución para que no se detuviese la economía, ni se produjesen estos incidentes, era convertir en tiempo de trabajo todas aquellas cosas creativas, impulsos libidinales y animadas algarabías que estos desmovilizados preferían hacer en lugar de ir a la fábrica. No es de extrañar así que los museos, centros comerciales y hasta restaurantes adquiriesen rápidamente y sin tapujos la apariencia de plantas de producción en cadena, con esa flamante fábrica llena de turbinas inaugurada en 1977 que es el Centre Pompidou a la cabeza. Habrá por tanto que seguir pensando cómo rechazar a ese reloj falsamente en movimiento del trabajo, aunque ahora debamos añadir otras actividades a su dominio.

## 2.2. GODARD O LA GAYA CIENCIA DE LA MIRADA

Pero, sigamos indagando en esta tendencia a la interrupción en el cine francés del 68, ahora, de la mano de Godard. Como se sabe, el suizo estuvo fuertemente implicado en el gran événement, filmando y participando en las asambleas. El cine que hizo desde entonces y a todo lo largo de los setenta es, en esencia, un empeño por recomponer las claves del 68. Desde el problema de las ciudades maquinales, la crítica a la fábrica o, lo que aquí importa, la llamada al *On arrêt tout et on réfléchit*, Godard sintetiza todo el ambiente de la contracultura. Y, en efecto, en su etapa posterior al 68 son reconocibles y continuas las exhortaciones a la espera, al silencio y al ralentí, a la mirada queda y el tiempo largo frente al estruendo y el avance inmisericorde del espectáculo. Una voluntad tenaz marca esta fase de su trayectoria: la de ralentizar o abstraerse para tomarse el tiempo de pensar cualquier detalle de la trama de la realidad. A sus ojos, dar las cosas por cerradas entraña un serio peligro: «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>18</sup>.

Sabedor del interés político inherente a una empresa como el estudio pausado, en los albores y años sucesivos al 68, Godard compone una serie de películas más o menos alegóricas y teóricamente elevadas, en las que los personajes se conciben a sí mismos como revolucionarios precisamente cuando entienden que, sencillamente, el gesto más político que podrían efectuar es pararse a pensar, donde pensar es también mirar, conversar, leer o escuchar. Por tomar un ejemplo, esa es la esencia última de *Un film comme les autres*, rodada a finales del mes de julio de 1968 en la que un grupo de estudiantes se congrega en un descampado para debatir durante casi dos horas con los obreros. Tal es también el ímpetu de la controvertida *La Chinoise* (*La china*), de 1967, esa fábula sobre una camarilla de jóvenes que se atrinchera en un piso lleno de libros y pizarras donde, además de polemizar sobre los partidos

18. GODARD, Jean-Luc. *Pensar entre imágenes. Conversaciones, entrevistas, presentaciones y otros fragmentos*, AIDELMAN, Núria; DE LUCAS, Gonzalo (eds.), Barcelona, Intermedio, 2010, p. 94.

políticos, fantasea con una deconstrucción completa de las categorías con las que vivimos y damos sentido al mundo —desde el lenguaje al arte, las formas de la colectividad o la configuración de la ciudad— (FIGURA 6). Concebida como un gran collage de imágenes, textos, esquemas y pantomimas, *La Chinoise* no está hecha solo de sarcasmo ácido contra cierto tipo de militancia, sino que, en una capa más profunda de sentido, lleva implícita una admonición: las cosas son complicadas y pensar o mirar no es fácil y lleva tiempo, pero es la antesala obligada del cambio. O, como ya había escrito Nietzsche, «aprender a mirar lo haría a uno disidente en general, [...] lento, desconfiado, reacio»<sup>19</sup>.

Y será Nietzsche, el filósofo que alabó la figura del niño con ojos abiertos, del niño que pierde el tiempo jugando y descubriéndolo todo, el inspirador de la cinta de Godard más próxima al credo de Mayo: *Le Gai Savoir*, fechada entre el 68 y el 69. Como su predecesora *La Chinoise*, se trata de una formidable alegoría de la mirada y el análisis: dos jóvenes se encierran en un oscuro estudio durante siete noches que ocuparán en desgranar una a una las imágenes y palabras a las que a diario está expuesto cualquier ciudadano, ya vengan de la televisión, la prensa, la propaganda política o los manuales y diccionarios que se ofrece a los niños (FIGURA 7). *Le Gai Savoir* no hace sino pretender cumplir la máxima de Nietzsche:

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<sup>20</sup>.



FIGURA 6. FOTOGRAMAS DE *LA CHINOISE (LA CHINA)*, JEAN-LUC GODARD, FRANCIA, 1967

Así que dejemos que las cosas se nos acerquen, con calma, a los ojos y tomémosnos el tiempo de mirar sin sucumbir a la pasividad y emoción rápidas a la que nos fuerza el flujo ininterrumpido o el parpadeo frenético del espectáculo. Seremos entonces algo así como unos disidentes de la mirada. El auténtico descaro de estos dos soñadores es precisamente este: se han parado a mirar con tiempo. La película no

19. NIETZSCHE, Friedrich: *El crepúsculo de los ídolos*. Madrid, Alianza, 1999, pp. 83-84.

20. *Ibidem*.

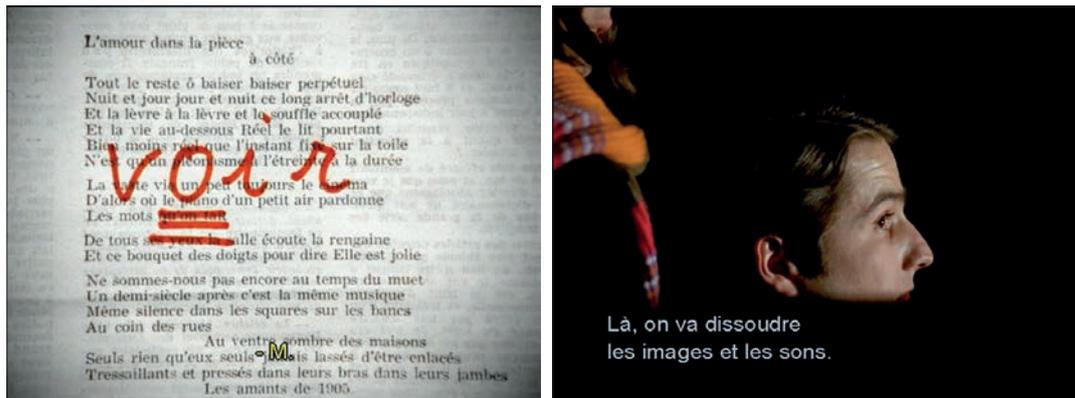


FIGURA 7. FOTOGRAMAS DE *LE GAI SAVOIR* (*LA GAYA CIENCIA*), JEAN-LUC GODARD, FRANCIA, 1968-69

pretende sino eso y su estructura no es más que una sucesión de imágenes que sus protagonistas comentan, desmenuzan, paran, vuelven a mirar y relacionan con otras imágenes o ideas. La distribución del lenguaje y de las imágenes en la televisión, los medios, la pornografía, o el propio cine convencional, anula su capacidad de servir al entendimiento del mundo, les sustrae su poder reflexivo (FIGURA 8). 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: mirar una imagen se ha convertido en una operación mecánica y vacía, un gesto de ciego. Todo va demasiado rápido»<sup>21</sup>. Las imágenes van demasiado rápido y se han vuelto incompatibles con la verdad: «Un fotógrafo profesional... Hay cosas que podría decir pero no tiene tiempo y cuando tiene tiempo no tiene el espacio»<sup>22</sup>. Godard desarrolla una política del tiempo, un uso resistente de la velocidad de la imagen tendente a su desaceleración y a la apreciación pausada tanto de las cosas como de sus cadencias y desplazamientos. Por ello vamos a encontrar en sus películas de estos años planos fijos y largos,

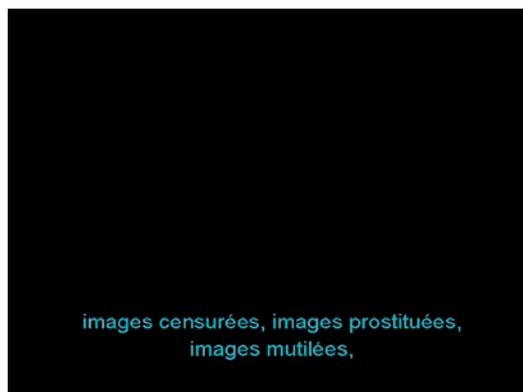


FIGURA 8. FOTOGRAMA DE *LE GAI SAVOIR* (*LA GAYA CIENCIA*), JEAN-LUC GODARD, FRANCIA, 1968-69

21. DUBOIS, Philippe: «L'image à la vitesse de la pensée», *Cahiers du cinéma*, 437 (1990), pp. 76-77.

22. Tomado de MULVEY, Laura; MACCABE, Colin: *Godard: Images, sounds, politics*. Londres, BFI, 1980, pp. 125.

lentos travelling o imágenes detenidas, ralentís, repeticiones, así como continuas incitaciones a la escucha y el diálogo.

Aunque *Le Gai Savoir* está emparentada con técnicas propias del acelerado arte *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 fuerte de la necesidad de reflexionar sobre el tiempo de las imágenes. Más adelante 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» (FIGURA 9). Finalmente induce: «Para sublevarse, hay que encontrar el tiempo, tener tiempo simplemente para ver las cosas». Para Bergala, la actitud de Godard es la de «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, para su reducción y descomposición»<sup>23</sup>. He aquí la razón última que motiva la fascinación godardiana por la pedagogía, por la pantalla convertida en pizarrón y por la escuela:

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 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>24</sup>.

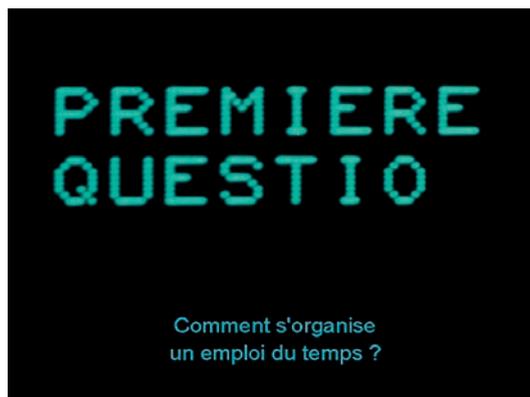


FIGURA 9. FOTOGRAMA DE *ICI ET AILLEURS* (*AQUÍ Y ALLÍ*), JEAN-LUC GODARD Y ANNE-MARIE MIÉVILLE, FRANCIA, 1976

De otro lado, esta querencia de tiempo está vinculada a un interés por aquellas personas a las que se les ha robado, ya sea porque no siempre se les ha dado el tiempo de hablar o mostrar su realidad (tan solo se le ha permitido hacerlo en instantes fragmentados) o porque se les ha secuestrado demasiado tiempo de sus vidas sometiéndolo al imperio del trabajo. Por supuesto, Godard está aquí apuntando directamente a las mujeres, a su silencio histórico y a sus labores reproductivas. Por ello, a estas últimas, en sintonía con algunos nombres del cine

23. BERGALA, Alain: *Nul mieux que Godard*. París, Cahiers du cinéma, 1991, p. 37.

24. DANÉY, Serge: «Pedagogía godardiana», *Cahiers du cinéma*, 1975.

feminista, las filmará empleando un uso provocador de la frontalidad y la dilación del plano que desacomoda nuestra forma habitual de observar un sujeto femenino. En Godard, como en Akerman, el plano detenido servirá para desfamiliarizar las pretensiones de naturalidad de cuanto se dice y se ve, dejando hablar y hablar a los personajes en primera persona o confrontándonos con sus cuerpos reales. La intención última de estos planos es contrarrestar los peligros a la pérdida del poder reflexivo de las imágenes y su capacidad para captar la experiencia real de un objeto o un ser. Pues, por ejemplo, cuando la publicidad ofrece imágenes de mujeres hipersexualizadas que pasan rápido por nuestros ojos, como parece denunciar *Le Gai Savoir*, entonces estos cuerpos no son más que imágenes planas listas para el disfrute instantáneo (FIGURA 10). Ya no son cuerpos precisamente porque están desprovistos de todo lo que significa *realmente* un cuerpo: una voz con sus ideas, una serie de movimientos y cadencias, una posición o una temporalidad. Esta dimensión completa del cuerpo fue una preocupación mayor para el suizo:

El cuerpo humano siempre ha llevado una alta carga de autorreflexión en el trabajo de Godard. [...] 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>25</sup>.



FIGURA 10. FOTOGRAMA DE *LE GAI SAVOIR* (LA GAYA CIENCIA), JEAN-LUC GODARD, FRANCIA, 1968-69

Para no perder la materialidad del cuerpo, que en su vocabulario es como decir el cine, lo mejor es detenerse a verlo. Tal será la tarea emprendida por Godard, primero con el Grupo Dziga Vertov, más adelante en muchos de los trabajos que emprende con Anne Marie Miéville. Por tomar un ejemplo paradigmático, en *British Sounds* (1969), vemos el pubis de una activista de modo frontal y nos incomoda, mientras su voz que recita textos de corte feminista se hace cada vez

25. WITT, Michael: «Altered Motion and Corporal Resistance in France tour detour deux enfants», en TEMPLE, Michael (ed.), *For ever Godard*. Londres, Black Dog, 2004, p. 200.

más dueña de la imagen a medida que permanece en el plano. Aquí la mirada se emplea en no *negar* al otro y hacerlo *cosa*, sino en la interpelación (FIGURA 11). Laura Mulvey y Colin MacCabe comentan acerca de esta secuencia:

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 es titilar de la visión de la que depende la explotación<sup>26</sup>.



FIGURA 11. FOTOGRAMA DE *BRITISH SOUNDS*, GRUPO DZIGA VERTOV, INGLATERRA, 1969

Respetar la duración de una imagen es respetar su contenido, el cuerpo, la vida que lleva impresa. El suizo cree en un cine que considera el espesor del tiempo como un simple gesto para subvertir la brutalidad. Algunos reconocieron en esta audacia el fondo político de su obra:

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 trozos de autonomía en las grietas que separan cada momento: esta es la promesa política más profunda que, desde el comienzo de su obra, Godard nunca ha dejado de proponernos<sup>27</sup>.

### 2.3. CONGELAR LA IMAGEN PARA SALVAR LA HISTORIA

No menos turbado por la incesante atracción centrípeta del capital para absorberlo todo, se mostró Debord, quien fuera considerado uno de los padres ideológicos de la revuelta, quizá precisamente porque, como decíamos, en sus escritos desplegó una concepción holística de las mutaciones sociales, comenzando por la urbana,

26. MULVEY, Laura; MACCABE, Colin: *op. cit.*, p. 87.

27. SCHWARTZ, Louis-Georges: «Ce que Godard a fait à la praxis politique», en BRENEZ, Nicole (ed.), *Jean-Luc Godard Documents*. París, Centre Pompidou, 2006, p. 153.

a partir de la denuncia de la precariedad temporal. Aunque fechado un poco más adelante, en 1978, en su film *In girum imus nocte et consumimur igni* pensado como un repaso de su paso por el Situacionismo, suspiraba:

Me limitaré pues, sólo a unas cuantas palabras para anunciar que, digan otros lo que digan, París ya no existe. 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<sup>28</sup>. (FIGURA 12)



FIGURA 12. FOTOGRAMA IN GIRUM IMUS NOCTE ET CONSUMIMUR IGNI, GUY DEBORD, FRANCIA, 1978

Para él la tragedia de París era algo más que un cambio de escenario, en todo caso, consecuencia directa de la imposición de un «presente sin salida ni reposo» hecho de un tiempo ajeno a cualquier impulso vital. Solo que, contra esta ciudad y esta vida perdida, el situacionismo respondió con un programa completo de acciones, tácticas y empleos del tiempo para el despertar político, todos marcados por un carácter anacrónico 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>29</sup>. Este anacronismo, o, dicho con Debord, este reconocimiento de que «la verdadera guerra» se libra «entre la conservación y el cambio» es fruto de un empeño obsesivo por no caer en la Historia sin sentido<sup>30</sup>.

Entre las tácticas para suspender este flujo frenético hacia el vacío histórico y vital, Debord contaba con el cine, siempre entendido como proceso de *détournement* o descomposición basado el montaje. Como bien ha señalado el propio Agamben, en sus películas, y concretamente en *In girum imus nocte*, Debord se sirve de imágenes tomadas de los medios de información que, congeladas y repetidas, se asocian a su discurso teórico. La pretensión es extraerlas de la circulación y exhibirlas *qua* imágenes, o sea, revelar su verdadera naturaleza de signos. Gracias al congelado, el ralenti

28. DEBORD, Guy: *Damos vueltas en la noche y somos devorados por el fuego*. Barcelona, Ateneu Enciclopèdic Popular, 1999, p. 22.

29. AGAMBEN, Giorgio: «¿Qué es lo contemporáneo?», 2008, 1-8.

30. DEBORD, Guy: *Damos vueltas...*, p. 51.

o a la reposición (repitiéndolas en sucesiones distintas a la original, o sea, contando *otras historias* con ellas) el cine debe darnos la posibilidad de pensar sobre los signos y sus *tempos*. Estos procedimientos se convierten así en una tentativa de cesura rítmica o movimiento a contrarritmo. El propósito de Debord sería entonces introducir una tarea mesiánica en el cine según la cual las imágenes permitirían una «interrupción revolucionaria» que «des-crearse» el círculo vicioso que arruina todo lo que toca y convirtiese al cine en un acto de salvación<sup>31</sup>. El montaje invoca el pasado y la detención permite ver el movimiento trágico de las cosas hacia su ruina. En el fragmento arriba citado se trata de fotografías aéreas del centro de París que irremediamente nos hacen pensar en la vista desde un bombardero de la IIGM, denunciando así que existe un impulso incesante hacia la destrucción de París que debiere detenerse. En este sentido, Debord se uniría a esa lista de pensadores apologetas de la repetición (Kierkegaard, Nietzsche, Heidegger, Deleuze o el Godard de *Les Histoire(s) du cinéma*, no menos mesiánico) que, como asegura Agamben, la entendieron no como la mera vuelta a lo mismo sino como el retorno de la posibilidad de lo que fue. El pasado como posible.

Curiosamente, unos años antes, la imagen congelada también había servido a Chris Marker para fabular con la destrucción de París, y en el camino, defender una función protectora del tiempo para el cine. En *La Jetée* (*El muelle*, 1962), pensada como una distopía futurista, Marker imaginaba un París posapocalíptico y devastado (tomando imágenes del bombardeo de Dresde). La única manera de salvar la humanidad es acudir a unos pocos afortunados que aún están dotados de memoria con la que recordar el viejo mundo, «apelar al pasado y al futuro para socorrer al presente» al «imaginar o soñar otra época»<sup>32</sup> (FIGURA 13). El protagonista experimenta con el sueño como forma para viajar por el Tiempo, realizar expediciones al pasado para buscar una cura al presente. El juego temporal que propone Marker hace que en *La Jetée* el «presente no es nunca el de una historia oficial, sino el del continuo desplazamiento de lo cotidiano, de la vida en proceso, en trance de convertirse en memoria»<sup>33</sup>.



FIGURA 13. FOTOGRAMAS DE *LA JETÉE* (*EL MUELLE*), CHRIS MARKER, FRANCIA, 1962

31. AGAMBEN, Giorgio: *Image et mémoire*. París, Hoëbeke, 1998, pp. 65-77.

32. Se suelen tomar estos congelados dentro de una reflexión ontológica y formalista del cine, pero recientemente algunos han destacado que la imagen detenida (que sorprendentemente Deleuze ignora en su magna obra sobre el cine, así como tampoco tiene nada que decir de Marker), es aquí un vehículo para movilizar recuerdos y emociones y sirve de soporte a la búsqueda de un tiempo distinto. Véase: DUBOIS, Philippe: «*La Jetée* de Chris Marker ou le cinématogramme de la conscience», en *Recherches sur Chris Marker*. París, Sorbonne Nouvelle, 2002, pp. 8-46. Y BELLOUR, Raymond: *Entre imágenes : foto, cine, vídeo*. Buenos Aires, Colihue, 2009, pp. 107-113.

33. ENGUIA, Nuria; EXPÓSITO, Marcelo; REGUEIRA, Esther: *Chris Marker: retorno a la inmemoria del cineasta*. Valencia, Ediciones de la Mirada, 2000, p. 13.

Formular una cura del tiempo, soñar otra época era una de las tareas que se propuso acometer el cine moderno y que se hizo perentoria en el 68. Solo que para soñar otra época no hay por qué desterrar la memoria ni negar el poder político de la repetición. Y para ello estaban las imágenes que implican al recuerdo, evocan el tiempo y el montaje, que sirve para generar otras cadenas de sentido. O, por emplear los términos de Lefebvre:

La esencia de lo imaginario se sitúa quizá en la evocación, en la resurrección del pasado; es decir, en una repetición. Esta acercaría la imagen al recuerdo, y lo imaginario, a la memoria y al conocimiento. [...] Imagen, memoria, conocimiento ¿no recuperarán así una unidad rota, una convergencia perdida<sup>34</sup>?

## 2.4. CHRIS MARKER O EL FONDO DE LA HISTORIA

Repetimos, el 68 no sería solo un ejercicio de energía rápida, sino también una invitación a dar saltos al pasado —personal o colectivo— para reactivar el presente. Esta fue la máxima seguida por Marker durante toda su trayectoria y especialmente tras los acontecimientos parisinos. Marker se empeñó siempre en negar las fronteras que los evangelistas del progreso (de izquierda a derecha del espectro político) habían erigido entre la memoria y la emancipación social, desdibujando también en el camino aquellas que pretendían separar lo lírico y poético de lo documental. Su cine es, de hecho, un juego continuo de analogías y contrastes entre estos pares nuevamente apoyado en el montaje. A partir del 68 Marker aquilata su posición a favor de un cine apegado a los acontecimientos y luchas colectivas que irrumpieron por doquier, pero no por ello dejó de defender que la única manera de entender el presente es haciendo un ejercicio comparativo y pausado de reconocimiento de la imbricación de planos temporales en la Historia. Por ello en sus cintas de estos años se intensifican las alusiones a episodios pretéritos —desde las menciones a La Comuna, hasta el recuerdo del Frente Popular y la Guerra de España— pero vivos, por cuanto son puestos en relación con los sucesos contemporáneos. Así sucede en *Le fond de l'air est rouge*, ensayo fílmico en dos capítulos que, a modo de monumental atlas visual elabora un memorial de casi todos los movimientos insurreccionales del siglo teniendo como eje el 68. En él discurren imágenes 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 o el desencanto provocado por la carrera de los tanques soviéticos en las calles de Praga. Marker las encadena entre ellas y con otras del pasado hasta crear un mosaico vibrante que transmite la frescura de un mundo y de una Historia por entero alzados en guerra contra la injusticia.

En opinión de algunos, la importancia de *Le fond de l'air est rouge* reside en esta restitución de la polifonía de voces así como en su capacidad para hacer colisionar al

---

34. LEFEBVRE, Henri: *La vida cotidiana en el mundo moderno*. Madrid, Alianza, 1972, p. 29.

presente con el pasado<sup>35</sup>. Hemos de apuntar, no obstante, que el film está montado en 1977, cuando tras los golpes militares en América Latina y la derrota de los movimientos de protesta todo parecía acabado. Pero Marker acepta el duelo, su pieza es también un testimonio visual de una cadena de fracasos que han dejado en el camino tantas esperanzas como invitaciones a la reflexión. Por ello, anuda imágenes de estos levantamientos en sus aspectos más dolorosos (golpes de la policía, rostros ensangrentados, combatientes caídos) con tomas remontadas del *Acorazado Potemkin* de Eisenstein o alusiones a la Guerra Civil española igualmente atribuladas. Para Didi-Huberman supone «una profunda solidaridad que liga los sujetos con sus duelos y deseos, pero que hace además que los tiempos mismos se unan mediante imágenes integradas»<sup>36</sup> (FIGURA 14). Para Traverso, «la fuerza a la vez extraña y fascinante de este film reposa sobre esta doble dimensión: de un lado, transmite la frescura del compromiso de los años 1960 y por otro señala su necrología»<sup>37</sup>. En efecto, este montaje está pensado para construir una memoria a partir de una apelación al inconsciente colectivo como deseo de revuelta y dolor del pueblo acumulado. Marker trabaja así el archivo documental del siglo no desde el punto de vista del relato del progreso, sino aceptando el poder poético y político que tiene el mero hecho de pararse a mirar, rebobinar, mezclar el tiempo.



FIGURA 14. FOTOGRAMAS DE *LE FOND DE L'AIR EST ROUGE* (*EL FONDO DEL AIRE ES ROJO*), CHRIS MARKER, FRANCIA, 1977

35. Idea tomada de LAMBERT, Arnaud: *Also Known as Chris Marker*. Cherbourg-Octeville, Le Point du Jour, 2013, p. 197. Y EXPÓSITO, Marcelo: «Ninguna memoria sin imágenes (que tiemblan), ningún futuro sin rabia (en los rostros)», en *Chris Marker: retorno a la immemoria del cineasta*. Sevilla, Contraluz, 2000, p. 33.

36. DIDI-HUBERMAN, Georges: *Soulèvements*. París, Gallimard, 2017, p. 29.

37. TRAVERSO, Enzo: *Mélancolie de gauche. La force d'une tradition cachée (XIXe-XXIe siècle)*. París, Éditions la découverte, 2016, p. 125.

### 3. CODA: EL TIEMPO DEL LÍMITE

En 1989 un eufórico Francis Fukuyama le anunciaba al mundo que la Historia había tocado a su fin (¿otra vez?), y que los problemas caerían como ladrillos de un muro desvencijado dejando vía libre a la abundancia para todos<sup>38</sup>. Ahora sabemos que poco de este augurio se cumplió y que el paisaje que quedó fue más bien de catástrofe. Los mismos viejos problemas volverían, de fijo, a presentarse. De hecho, son estas mismas quejas sobre la precariedad del tiempo, el sinsentido de la Historia y estas mismas llamadas a la detención del devenir corriente del mismo, las que marcan las páginas de numerosos ensayos que hoy, como en el 68, vuelven a advertir que el tiempo es de una urgencia política absoluta. Solo que ahora ya no nos encontramos ni en la Posmodernidad ni en la Modernidad, ni en ninguna etapa transitoria. Ya no hay ni tiempo progresivo ni un presente perpetuo y olvidadizo del disfrute instantáneo, sino el límite: «Nuestro presente es el tiempo que resta. [...] Este límite no es cualquier límite: es el límite de lo vivible. [...] Lo que necesitamos es elaborar el sentido de la temporalidad»<sup>39</sup>. Este es el lamento que inunda las obras de Byung-Chul Han, Bernard Stiegler, Marc Augé, Jacques Rancière y tantos más. Hemos llegado a un término, digamos, el tope, ante el que debiéramos detenernos e imaginar otros tiempos. Pero este ahogo temporal, lo sabemos, es una impresión ya sentida y esta urgencia de la pausa, un gesto ya ensayado. Valga por ello la pena hacer lo propio y volver a mirar viejas imágenes, a mirarlas con el tiempo.

---

38. Perry ANDERSON ha hecho un recuento en *Los fines de la historia*. Barcelona, Anagrama, 1996.

39. GARCÉS, Marina: *Nueva Ilustración Radical*. Barcelona, Anagrama, 2017, pp. 23 y 74.

## REFERENCIAS

- AGAMBEN, Giorgio: *Image et mémoire*. París, Hoëbeke, 1998.
- AGAMBEN, Giorgio: *Infancia e historia. Destrucción de la experiencia y origen de la historia*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2007.
- AGAMBEN, Giorgio: «¿Qué es lo contemporáneo?», 2008, 1-8. Texto, inédito en español, fue leído en el curso de Filosofía Teórica que se llevó a cabo 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>
- ANDERSON, Perry: *Los fines de la historia*. Barcelona, Anagrama, 1996.
- BELLOUR, Raymond: *Entre imágenes: foto, cine, vídeo*. Buenos Aires, Colihue, 2009.
- BERGALA, Alain: *Nul mieux que Godard*. París, Cahiers du cinéma, 1991.
- COMOLLI, Jean-Louis: *Corps et cadre. Cinéma, éthique, politique*. París, Verdier.
- DANEY, Serge: «Pedagogía godardiana», *Cahiers du cinéma*, 1975.
- DEBORD, Guy: *Damos vueltas en la noche y somos devorados por el fuego*. Barcelona, Ateneu Enciclopèdic Popular, 1999.
- DEBORD, Guy: *La sociedad del espectáculo*. Valencia, Pretextos, 2015.
- DELEUZE, Gilles: *Dos regímenes de locos. Textos y entrevistas (1975-1995)*. Valencia, Pre-textos, 2007.
- DELEUZE, Gilles: *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*. Barcelona, Paidós, 2015.
- DIDI-HUBERMAN, Georges: *Soulèvements*. París, Gallimard, 2017.
- DUBOIS, Philippe: «L'image à la vitesse de la pensée», *Cahiers du cinéma*, 437 (1990), pp. 76-77.
- DUBOIS, Philippe: «La Jetée de Chris Marker ou le cinématogramme de la conscience», en *Recherches sur Chris Marker*. París, Sorbonne Nouvelle, 2002, pp. 8-46.
- ENGUIA, Nuria; EXPÓSITO, Marcelo; REGUEIRA, Esther: *Chris Marker: retorno a la inmemoria del cineasta*. Valencia, Ediciones de la Mirada, 2000.
- EXPÓSITO, Marcelo: «Ninguna memoria sin imágenes (que tiemblan), ningún futuro sin rabia (en los rostros)», en *Chris Marker: retorno a la inmemoria del cineasta*. Sevilla, Contraluz, 2000.
- GARCÉS, Marina: *Nueva Ilustración Radical*. Barcelona, Anagrama, 2017.
- GODARD, Jean-Luc: *Pensar entre imágenes. Conversaciones, entrevistas, presentaciones y otros fragmentos*, AIDELMAN, Núria; DE LUCAS, Gonzalo (eds.), Barcelona, Intermedio, 2010.
- JAMESON, Fredric: *La estética geopolítica. Cine y espacio en el sistema mundial*. Barcelona, Paidós, 1992.
- JAMESON, Fredric: «The End of Temporality», *Critical Inquiry*, 29 (2017), pp. 695-718.
- LAMBERT, Arnaud: *Also Known as Chris Marker*. Cherbourg-Octeville, Le Point du Jour, 2013.
- LEE, Pamela: *Chronophobia: on time in the art of the 1960s*. Cambridge, MIT Press, 2006.
- LEFEBVRE, Henri: *La vida cotidiana en el mundo moderno*. Madrid, Alianza, 1972.
- LEFEBVRE, Henri: *La producción del espacio*. Madrid, Capitán Swing, 2013.
- MARCUSE, Herbert: *Eros y Civilización*. Madrid, Sarpe, 1983.
- MULVEY, Laura; MACCABE, Colin: *Godard: Images, sounds, politics*. Londres, BFI, 1980.
- NIETZSCHE, Friedrich: *El crepúsculo de los ídolos*. Madrid, Alianza, 1999.
- ROSS, Kristin: *Mayo del 68 y sus vidas posteriores. Ensayo contra la despolitización de la memoria*. Madrid: Antonio Machado Libros, 2008.
- SCHWARTZ, Louis-Georges: «Ce que Godard a fait à la praxis politique», en BRENEZ, Nicole (ed.), *Jean-Luc Godard Documents*. París, Centre Pompidou, 2006, p. 153.

- TARKOVSKI, Andréi: *Atrapad la vida. Lecciones de cine para escultores del tiempo*. Madrid, Errata Naturae, 2017.
- TRAVERSO, Enzo: *Mélancolie de gauche. La force d'une tradition cachée (XIXe-XXIe siècle)*. París, Éditions la découverte, 2016.
- VANEIGEM, Raoul: *Tratado del saber vivir para uso de las jóvenes generaciones*. Barcelona, Anagrama, 2008.
- WESTPHAL, Bertrand: *La géocritique. Réel, Fiction, Espace*. París, Minuit, 2007.
- WITT, Michael: «Altered Motion and Corporal Resistance in *France tour détour deux enfants*», en TEMPLE, Michael (ed.), *For ever Godard*. Londres, Black Dog, 2004, pp. 200-213.





SERIE VII HISTORIA DEL ARTE  
REVISTA DE LA FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA

AÑO 2021  
NUEVA ÉPOCA  
ISSN: 1130-4715  
E-ISSN 2340-1478

# 9



## ESPACIO, TIEMPO Y FORMA

UNED

**Dossier por Eduard Cairol y Tomas Macsotay Bunt: *El objeto desbordante. Espacios inmersivos y estrategias multisensoriales en el arte* · *The Overflowing Object. Immersive Spaces and Multi-Sensorial Strategies in Art***

- 15** EDUARD CAIROL Y TOMAS MACSOTAY BUNT (EDITORES INVITADOS)  
Introducción · Introduction
- 25** NAUSIKAÄ EL-MECKY  
Destruction of Images as a Total Work of Art. The Gesamtkunstwerk as Black Hole · La destrucción de imágenes como obra de arte total. La Gesamtkunstwerk como agujero negro
- 53** TOMAS MACSOTAY BUNT  
La capilla de los Huérfanos de París de Germain Boffrand (1746-1750) y la resonancia de la obra de arte pseudo-escénica · The Orphan's Chapel in Paris by Germain Boffrand (1746-1750) and the Resonance of the Pseudo-Scenic Artwork
- 85** ISABEL VALVERDE ZARAGOZA  
La visita al salón: las exposiciones artísticas y la experiencia del cuerpo en los albores de la cultura de masas · Visiting the Salon: Art, Exhibitions and the Experience of the Body at the Dawn of Mass Culture
- 115** RAFAEL GÓMEZ ALONSO  
La configuración del espectáculo audiovisual en el Madrid de comienzos del siglo XIX: la fantasmagoría como preludio del arte total · The Configuration of the Audiovisual Show in Madrid at the Beginning of the 19<sup>th</sup> Century: Phantasmagoria as a Prelude to Total Art
- 137** SERGIO MARTÍNEZ LUNA  
Inmersión en la imagen: del panorama a las nuevas realidades digitales · Immersion in the Image: From the Panorama to the New Digital Realities
- 161** NÚRIA F. RIUS  
Experiencias inmersivas y nación: la fotografía estereoscópica amateur en Cataluña 1900-1936 · Immersive Experiences and Nation: Amateur Stereoscopic Photography in Catalonia 1900-1936
- 189** ANNA BORISOVA FEDOTOVA E ISABEL TEJEDA MARTÍN  
Teatro de masas en la Rusia posrevolucionaria: la proto-performance en los contextos urbanos y su influencia en la construcción de las identidades colectiva · Mass Theater in Post-revolutionary Russia: The Proto-performance in Urban Contexts and its Influence in the Construction of the Collective Identity
- 211** JAVIER ANTÓN, MAX LAUTER Y TERESA REINA  
Interference Patterns. Optical vs Tactile Experiments of Spatial Immersion, from Psychogeography to Holograms · Patrones de interferencia. Experimentos ópticos y táctiles de inmersión espacial, de la psicogeografía a los hologramas
- 237** EDUARD CAIROL  
Calle 67, número 33 oeste. El taller de Duchamp: obra de arte total e instalación · 33 West, 67 Street. Duchamp's Atelier: Total Work of Art and Installation

- 257** DANIEL BARBA-RODRÍGUEZ Y FERNANDO ZAPARAÍN HERNÁNDEZ  
Del objeto al espacio. La «indisciplina» de Christo and Jeanne-Claude · From Object to Space. The «Indisciplinary» of Christo and Jeanne-Claude
- 281** SALVADOR JIMÉNEZ-DONAIRES MARTÍNEZ  
Milk, Honey, Pollen. Time and Sensorial Experiences in the Work of Wolfgang Laib: *La chambre des certitudes* · Leche, miel, polen. Experiencias temporales y sensoriales en la obra de Wolfgang Laib: *la chambre des certitudes*
- 303** JOSE ANTONIO VERTEDOR-ROMERO Y JOSÉ MARÍA ALONSO-CALERO  
Inmersión sonora y microsonido. Estudio de caso de la obra de Alva Noto y Ryoji Ikeda · Sound Immersion and Microsound. Case Study of the Work of Alva Noto and Ryoji Ikeda
- 341** DIANA MARÍA ESPADA TORRES Y ADRIÁN RUIZ CAÑERO  
Monument Valley 2: el reflejo de la *muralla roja* del arquitecto Bofill, en un entorno virtual inspirado en los mundos de Escher · Monument Valley 2: The Reflection of the *Red Wall* of the Architect Bofill, in a Virtual Environment Inspired by the Worlds of Escher
- 357** PABLO LLAMAZARES BLANCO Y JORGE RAMOS JULAR  
La instalación: del objeto a su desmaterialización. Algunas contribuciones en el contexto español · The Installation: From the Object to its Dematerialization. Some Contributions in the Spanish Context

### Miscelánea · Miscellany

- 381** PABLO OZCÁRIZ-GIL  
La iconografía de la Victoria: *Nikoma(chos)* en un entalle romano procedente de la ciudad de Magdala (Migdal, *Iudaea/Syria Palaestina*) · Iconography of Victoria. *Nikoma(chos)* in a Roman Intaglio from the City of Magdala (Migdal, *Iudaea/Syria Palaestina*)
- 397** JAVIER CASTIÑEIRAS LÓPEZ  
*Game Studies*. Aproximaciones metodológicas desde la Historia del Arte Medieval · *Game Studies*. Methodological Approaches from the History of Medieval Art
- 419** JAVIER CASTIÑEIRAS LÓPEZ (ENGLISH VERSION)  
*Game Studies*. Methodological Approaches from the History of Medieval Art · *Game Studies*. Aproximaciones metodológicas desde la Historia del Arte Medieval
- 441** MIGUEL ÁNGEL HERRERO-CORTELL E ISIDRO PUIG SANCHIS  
*En el nombre del padre...* Joan de Joanes en el taller de Vicent Macip (c. 1520-1542). Consideraciones sobre las autorías compartidas · *In the Name of the Father...* Joan de Joanes at the Vicent Macip's Workshop (c. 1520-1542). Considerations on Shared Authorities.
- 469** MARÍA ANTONIA ARGELICH GUTIÉRREZ E IVÁN REGA CASTRO  
Moros en palacio. Los relieves historiados del Palacio Real de Madrid, o el origen de una imagería de la Reconquista a mediados del siglo XVIII · Moors at the Palace. The Historical Reliefs of the Madrid's Royal Palace, or the Origin of the Reconquest Imagery in the Middle Eighteenth Century



9



# ESPACIO, TIEMPO Y FORMA

**491** SONIA CABALLERO ESCAMILLA  
Crónica de un viaje sin retorno del patrimonio eclesiástico: Julián y Antonio Zabaleta y las pinturas del convento de Santo Tomás de Ávila en el Museo del Prado · The No-Return Journey of the Ecclesiastical Heritage: Julián and Antonio Zabaleta, and the Paintings of the Monastery of St. Thomas of Ávila in the Prado Museum

**515** SILVIA GARCÍA ALCÁZAR  
Gótico y romanticismo: el monasterio toledano de San Juan de los Reyes a través de la literatura romántica · Gothic and Romanticism: The Monastery of San Juan de los Reyes in Toledo through Romantic Literature

**535** JAVIER MATEO HIDALGO  
El individuo moderno como híbrido entre lo humano y lo tecnológico: creación y experimentación en la vanguardia artística de principios del siglo XX · The Modern Individual as a Hybrid In-Between the Human and the Technological: Creation and Experimentation in the European Artistic Avant-Garde at the Beginning of the 20<sup>th</sup> Century

**555** SERGI DOMÉNECH GARCÍA  
Del sacrilegio al desagravio. Culto y ritual de la imagen sagrada en la Valencia del primer franquismo · From Sacrilege to Redress. Worship and Ritual of the Sacred Image in the Valencia of the First Francoism

**585** IRENE VALLE CORPAS  
*On arrêt tout et on réfléchit.* La detención del tiempo en el cine del 68 francés: varias paradas para otra erótica de la existencia, otra mirada al cuerpo y otro pensamiento de la Historia · *On arrêt tout et on réfléchit.* The Detention of Time in the French Cinema of 1968: Several Stops for Another Eroticism of Existence, another Look at the Body and another Thought on History

**609** PEDRO DE LLANO NEIRA  
*In Search of the Miraculous:* la obra y el documento · *In Search of the Miraculous:* The Work and its Documentation

## Reseñas · Book Reviews

**647** ELENA PAULINO MONTERO  
MANZARBEITIA VALLE, Santiago; Azcárate Luxán, Matilde; González Hernando, Irene (eds.), *Pintado en la pared: el muro como soporte visual en la Edad Media*

**651** JOSÉ ANTONIO VIGARA ZAFRA  
GILARRANZ IBÁÑEZ, Ainhoa, *El Estado y el Arte. Historia de una relación simbiótica durante la España liberal (1833-1875)*

**653** ALBERTO GARCÍA ALBERTI  
COLORADO CASTELLARY, Arturo, *Arte, botín de guerra. Expolio y diáspora en la posguerra franquista*

**657** ÓSCAR CHAVES AMIEVA  
FRASQUET BELLVER, Lydia, *Vicente Aguilera Cerni y el arte español contemporáneo*

**661** ADOLFO BALTAR-MORENO  
DENOYELLE, Françoise, *Arles, les rencontres de la photographie: une histoire française*