

La pantalla compartida. Jean-Luc Godard y Mayo del 68 o el cine como espacio común, diálogo o relación amorosa¹

Irene Valle Corpas
Universidad de Granada
irenevalle1991@gmail.com

Resumen: Contra el auge de la televisión, los movimientos contraculturales de fines de los sesenta trataron de colocar el cine en el lugar que en su imaginario le correspondía: la esfera pública de intervención crítica. De esta generación de realizadores, nadie como Jean-Luc Godard se esforzaría más en idear un proyecto del cine en el que empezar a imaginar la pantalla como espacio de alteridad, de afectos y de debate, como conversación o escuela en la que reunirse, hablar y aprender con los demás, para pensar lo corriente y lo común.

Palabras clave: cine, Jean-Luc Godard, años sesenta, Mayo del 68, contracultura.

The shared screen: Jean-Luc Godard or cinema as common space, dialogue or love relationship.

Abstract: Against the rise of television, the counter-cultural movements of the late 1960s tried to situate cinema in the place where it belonged in their imaginary: the public sphere of critical intervention. Of this generation of filmmakers, no one like Jean-Luc Godard would do more to devise a film project in which to begin to imagine the screen as a space of alterity, as a space of affections and debate, as a dialogue or a school in which to meet, talk and learn with others, in order to think together the ordinary and the common.

Keywords: cinema, Jean-Luc Godard, Sixties, May 68, counterculture.

¿IR AL CINE? MAYO DEL 68 A LA BÚSQUEDA DE OTROS FORMATOS

Puede decirse que el año 1968 y su larga onda no serían 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”. Sabemos que la tensión social acumulada durante la década de los sesenta acabaría por eclosionar al término de la misma, en una serie de protestas que recorrieron todo el globo poniendo patas arriba el panorama social y político, pero también, como no podía ser de otro modo, el cultural y artístico. Por descontado, ante la agitada situación también los creadores se preguntaban cómo volver a respirar, *qué hacer* para tomar aire otra vez.

En mayor medida que ninguna otra expresión artística o cultural, el cine se sentirá llamado a dar cuenta de y participar en este movimiento. Se sentirá obligado a denunciar las paradojas del sistema, pero también aprovechará la oportunidad que le brindó el acontecimiento para desarrollar un tipo de acercamiento a las imágenes que consiguiese crear una comunidad afectiva o política en torno a ellas. Claro que el primer paso para ponerlo todo en trance era sacudir los propios cimientos

¹ Este trabajo se realiza gracias a un proyecto de I+D de Generación de Conocimiento del Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades: “El amor y sus reversos. Pasión, deseo y dominio en las relaciones sentimentales a través del arte contemporáneo. Investigación y creación artística”, referencia PGC2018-093404-B-I00. También se realiza gracias a una beca del Ayuntamiento de Madrid para investigadores en la Residencia de Estudiantes.

del oficio. En la Francia sumida ya en pleno mayo, esta actitud cuajará en la creación 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 (Loyer, 2008: 287).

Entre los cineastas, la confusión era patente. Tan pronto se decía que la cultura y el cine estaban en descomposición y no eran sino una lucrativa antigualla industrial para clases medias, como se lo exaltaba por ser como el agua o el pan, imprescindible para todos. Pero para alcanzar ese último estatus, para ser vital, el cine tenía que expandirse, pegarse al cuerpo social, hablar de sus asuntos ordinarios y con las gentes corrientes, aunque para ello hubiere de dejar de ser lo que fue hasta entonces. Esta fue ante todo una actitud defensiva. En buena medida, a la altura de los años sesenta y con la televisión y la publicidad como grandes proveedoras de imágenes y distracción cotidiana, el cine estaba siendo relegado a decoración de las tardes de domingo y sus públicos atomizados. Los cineastas comprometidos se rebelarán tratando por todos los medios de poner al cine en el lugar que estimaban, le correspondía: la esfera pública. Por encima de sus diferencias, en unas y otras latitudes, los variados grupos de cineastas militantes, amateurs o *undergrounds* —poco importan los apelativos— surgidos aquel entonces, tenían una 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 (Cortés y Fernández-Savater, 2008: 18).

Para ello, rompieron con el cine institucional y propiciaron una expansión de sus espacios y una diversificación de sus estructuras y acciones, con vistas a que el cine dejase de ser un mero producto, para contribuir al fortalecimiento de los lazos sociales o servir de foro abierto para el debate. Había que mudar los formatos y llevar el cine a todas partes, colar la cámara allí donde tradicionalmente no había sido invitada —la fábrica, la calle, la asamblea, el suburbio proletarizado, la casa y hasta el cuerpo— y conseguir que la “película” fuese algo más que entretenimiento, para convertirse en un lugar de encuentro. Aquel año de 1968 Jean-Luc 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 (Aidelman y De Lucas, 2010: 76).

[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 (Godard y Solanas, 2016: 20)

Creemos que precisamente, nadie como Godard migrará por estos espacios, inventado categorías, cargando de sentido esa máxima de entender el cine *él mismo* como espacio público o privado, pero común, para no tener que llorar su muerte ante las embestidas del espectáculo y el avance del individualismo. En este artículo haremos un repaso general por esta línea tan subterránea como interesante de su trayectoria y nos detendremos en *Le Gai savoir*, hito indiscutible en este recorrido.

JEAN-LUC GODARD Y EL 68: “PENSAR LA IMAGEN EN COMÚN”

Mayo imprimió en el suizo una huella indeleble, hasta un punto tal que llegará a decir que había que “comenzar de cero”. Para Godard, Mayo es una coyuntura que convirtió en perentorias una serie de preguntas decisivas que desde sus años *nouvelle vague* lo venían asaltando: ¿Cómo y 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 al autoritarismo de los medios? ¿Cómo estar con los otros? ¿Qué es en realidad un yo?² No sabemos si con plena consciencia o simplemente tanteando pero, sea como fuere, lo cierto es que para dar respuesta a tales interrogantes, 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 o sus colaboraciones con Anne-Marie Miéville en los setenta, Godard responde a ese *impasse* abriendo el campo de posibilidades. 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 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 burlesca en la que dar rienda suelta a las ansias de comunidad? ¿Puede el cine ser como un salón de casa o como una mesa de café, o incluso como una relación amorosa donde encontrarnos con los otros y con nosotros mismos? Puede ser el cine un atlas de la historia en el que conocer todas sus *histoire(s)* olvidadas?

Dado este amplio horizonte de experimentaciones y ensayos, en este artículo nos centraremos en una obra clave, *Le Gai savoir*, perteneciente al decisivo bienio de 1968-69, cuando se gesta esta nueva concepción heterotópica y dialógica del cine que poco a poco se irá desplegando a todo lo largo de su trayectoria futura. Comencemos con una declaración de intenciones que el suizo lanza en 1967: Godard dice sentir la “necesidad de pensar la imagen en común” (Tomado de Cerisuelo, 1989: 142). “Pensar la imagen en común” implica, en primer lugar, pensar la imagen como conjunto de imágenes que no andan nunca solas y estudiar sus relaciones (y no van a faltar a en estos años películas analíticas que van tras la pista del movimiento de las imágenes). Pero “pensar la imagen en común” también comporta pensarla con los otros y pensar lo común y sus espacios. En efecto, a partir de 1968 Godard se centrará en lugares donde se desarrolla la vida corriente y filmará a los sujetos que la sufren, pues, como aseguraba, “no quiero hacer cine con gente del cine, sino con gentes que componen la gran mayoría” (Godard y Solanas, 2016: 19). Ciertamente, las mujeres, los ancianos, los niños, los trabajadores, los estudiantes, los habitantes de suburbio, las gentes cualquiera, va a desfilarse delante de su cámara, ellos y sus pesadumbres vistos de frente y hablando sobre sus vidas sin atributos. Godard los busca y les presta oídos:

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 (Algarín Navarro, 2013).

Esta es la trayectoria que sigue y que le llevará, en sus palabras, a reconocer que “ya que el otro existe para mí, si sigo escuchando el sonido de mi propia voz, es porque es la voz de otros” (Aidelman y De Lucas, 2010: 101). Los dos primeros trabajos importantes que inauguran esta nueva etapa

2 Véase Baecque, 2010.

son *La Chinoise* (1967) y *Un film comme les autres* (1968). Ambas dan cuenta de un deseo por situarse en esos suburbios entre universitarios y obreros donde se estaba gestando la revuelta, llenos de estudiantes arrobados por toda suerte de teorías acerca de la sociedad y la vida corriente, para escuchar sus ideas y discursos por irreverentes que fuesen.

“En *La Chinoise* —advertía— mi idea era redescubrir el cine, empezar de nuevo” (Tomado de Aidelman y De Lucas, 2010: 81). En términos formales, se trata del primer ejemplo de lo que más adelante Godard denominará “película-pizarra”, aunque es también una auténtica pieza teatral. *La Chinoise* es una suerte de tipificación de estas tensiones sociales que explotarán poco después en las calles, a un espacio reducido, el del apartamento y el de la pantalla, y así verlas mejor. La cinta narra el verano de autodescubrimiento y exceso teórico que un grupo de jóvenes hechizados por el maoísmo pasa en un piso burgués de París transformado en escuela-cuartel de la revolución. Podría 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. Una vez dentro del piso, Godard va tomando uno a uno a sus personajes para hablar con ellos (fig. 1). A nuestro juicio, no se trata de una vulgar sátira, antes bien, Godard prefiere



poner en escena la discusión misma entre los jóvenes así como afirma la necesidad de escrutar con detenimiento imágenes o ideas. No es extraño entonces que la cinta se defina a sí misma como “un film haciéndose” (“*un film en train de se faire*”). En mayor medida que la simple burla, es 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. Godard nos pone sobre aviso: la pantalla de cine es un espacio tan real y a la vez tan imaginario como otro cualquiera —como el teatro, 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.

Por su parte, *Un film comme les autres* es el comienzo de su aventura en el cine así llamado “militante” y, como tal comienzo, quiere seguir los principios del movimiento a rajatabla: se trata, en efecto, de una película de periferia, hecha de largos diálogos en los que Godard da voz a “los protagonistas de la Historia”. Pobre en su puesta en escena, tiene como propósito acercarse al mundo de los estudiantes de Nanterre y los obreros de los alrededores. Nuevamente, la pantalla de cine es, en este trabajo, un lugar para congregarse y discutir, por qué no (fig. 2). Más adelante, entre 1969 y 1972, Godard acompañará a la sección más radicalizada de estos jóvenes y se embarcará en un viaje de cine colectivo con el grupo Dziga Vertov, con quien produce una serie de películas muy alejadas de los códigos industriales. Por ellas pululan las figuras más variopintas quienes, a través de la fábula, la conversación, la asamblea, la pantomima, las declamaciones intempestivas y la lectura de textos, hacen de la cinta el escenario de pequeños teatros y performances que, una vez más, nos permiten imaginar el cine como un espacio comunitario y performativo (fig. 3). Entrados los setenta



Godard va dejando atrás ese tono discursivo o fabulatorio, en favor de una atención aguda al escrutinio de lo cotidiano y de los vínculos sociales. La sexualidad, la familia, las relaciones laborales y con el estado, en la fábrica, la casa o la escuela y a través lenguaje y el poder de las imágenes, serán su mayor preocupación, y el principio vertebrador de su proyecto fílmico intentará, en esta etapa que discurre a lo largo de los setenta, desafiar haciendo transparentes esos vínculos y las lógicas que le dan sustento, tanto como proponer otros con los medios del cine. Pensemos en cintas como *British Sounds* (1969), *Tout va bien* (1972), *Numéro deux* (1975) o en las series para televisión como *Six fois deux/Sur et sous la communication* (1976) o *France/tour/détour/deux/enfants* (1977), realizadas junto a Anne-Marie Miéville. En mitad de estos años tan cambiantes, Godard tuvo tiempo de hacer un ensayo fílmico quizá menos conocido pero a todas luces decisivo, *Le Gai savoir*, por cuanto constituye un manifiesto político que sintetiza buena parte de su ideario y de las claves de esta apreciación de la dimensión espacial y/o comunitaria del cine.

LE GAI SAVOIR, ENTRE LA PIZARRA Y EL DIÁLOGO DE AMANTES

Decíamos que en Mayo, Godard quiere “empezar de cero”. “Empezar de cero” es, ante todo, una vuelta al origen, una llamada a ponerse en la piel de un niño que mira la realidad con ojos limpios y se acerca a lo más próximo con verdadero asombro, un retorno a la escuela. Por algo, para Godard, la escuela es “el buen lugar, aquel que le aleja del cine y le acerca a la realidad (una realidad a transformar, se entiende)”³. Y esto es justo lo que pretendía hacer Godard en la que fue su gran película *a partir de* lo aprendido del 68. *Le Gai savoir* es otro “film-pizarra” o más bien “film-escuela”, 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 o mirar un objeto —por más que este sea una palabra o una relación entre seres— con el interés obsesivo propio de un infante.

3 Palabras de Daney, 1975: 47.

Le Gai savoir muestra las siete noches que pasan dos jóvenes hijos de la revolución —de elocuentes nombres como Patricia Lumumba y Emile Rousseau— en un oscuro y algo asfixiante estudio de televisión. Por delante tienen un agotador programa de desaprendizaje. Se detendrán a juzgar una a una las palabras y el ideario 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 vuelto del revés. La reclusión en un islote apartado no supone un abandono del mundo sino un esfuerzo por descodificarlo. En el intento van a sudar hasta aprender a no creer en nada. Ellos van a disolver las imágenes y los sonidos, dicen, como otros tratarían de disolver el Parlamento. *Le Gai savoir* es un intento por crear una “contra-escuela”: estaba destinada 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 nunca adaptado a sus códigos habituales. Y no es de extrañar. *Le Gai savoir* es un enorme montaje elaborado con recortes sacados de cualquier sitio, desde las revistas del corazón, el cómic, las fotografías de la prensa o los carteles de propaganda política. En este mar de imágenes sobrenadan los fragmentos de conversación entre Émile y Patricia en el *set*, varias entrevistas que hacen a personas cualesquiera (un mendigo y un niño) y tomas aparentemente documentales de la ciudad. La mera estructura de la cinta ya es un aviso: lo que sabemos o no de la realidad depende de las imágenes y palabras con las que contamos para representarla. El objetivo de *Le Gai savoir* será adentrarse en esas imágenes y ese lenguaje que construyen las cosas tanto como nos construyen a nosotros, ponerlos sobre un fondo negro. Tras este esfuerzo, lo que encontraremos, advierten, es que esas palabras e imágenes, así como sus tiempos, han sido secuestrados por el poder. En un momento dado, por ejemplo, Patricia se entristece al descubrir que en un diccionario que el gobierno gaullista entrega a los niños, la mayoría de vocablos principales para hablar del mundo en su realidad más material y en su evidente carga política (sexo, sindicato, policía), están ausentes (fig. 4).



También 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” (Ishaghpour, 2005: 295). El suizo, 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 ciego. Todo va demasiado rápido” (Dubois, 1999: 76). 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. 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 además porque todo está acelerado, impidiéndonos ver con nitidez. El cine tiene que resistir y contraatacar. 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” (Daney, 1975: 45). 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 otorgar tiempo de imagen a quienes, como las mujeres, la televisión oficial había ocultado: “Una hora de televisión, después de siglos de silencio, es demasiado. Más bien demasiado poco. Lo vamos a intentar de todos modos”⁴. Así pues, primaba revertir la situación de miseria visual y lingüística, algo que en el imaginario contracultural del 68, suponía también una restitución del tiempo y del cuerpo. Godard desea “redistribuir el lenguaje de otro modo”, de un modo tal que nos acerque realmente a las cosas. Tal es el sueño de estos dos rousseauianos que juegan a ser Robín de los bosques, el quitarles las palabras y las imágenes al poder para entregárselas a los de abajo. Así que, para poder ser conscientes y escapar de la alienación, paradójicamente, conviene encerrarse en un set vacío, en un negro sideral, en una pizarra de escuela y sin distracciones, mirar una a una las letras que escriben nuestras vidas y las imágenes que nos reflejan. Quizá el cine sea ese vacío.

En respuesta a esta iconosfera acelerada, Godard se empeñará en enseñar el reverso de la imagen y el lenguaje, desmembrarlos a través de reencuadres, uso dialéctico de la imagen, comparaciones entre objetos, empleo del color para producir tensión en las palabras, tomas largas y pausadas que permiten escuchar y mirar, así como una inclinación hacia un montaje ralentizado: “el montaje es algo suave. Tener tiempo de respirar” (Godard tomado de Aidelman y De Lucas, 2010: 268)⁵. Los juegos surrealistas con las imágenes y las palabras, las conversaciones sosegadas, ya presentes en *Le Gai savoir*, serán frecuentes. El episodio *Leçon de choses* de la serie *Six fois deux / Sur et sous la communication* (1976) es quizá la culminación en este sentido. Se trata 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 o una cama) con fenómenos más complejos (la sociedad, el paro, el amor). A partir de estos pocos objetos que se ponen sobre la mesa de conversación, desplegando el divertimento surrealista entre “*les mots et les images*”, empezamos a entender mejor la composición del mundo. Dicha conversación puede parecer, como se dice en la cinta, una pérdida de tiempo que quizá no lleve a ninguna parte (*nulle part*), pero solo así las cosas revelan sus relaciones y con ello, la posibilidad de cambiarlas. De ahí que Godard dedujera: “Para sublevarse, hay que encontrar el tiempo, tener tiempo simplemente para ver las cosas”.

Tanto en esa aventura *sobre* la televisión que es *Le Gai savoir* como en sus series directamente concebidos *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. Lo que desea Godard, es justo lo contrario. No es extraño que la tarea que acomete su revolucionaria pareja en *Le Gai Savoir* sea definida, como lo hace Bergala, como una labor de resistencia: “no dejarse llevar por este desplazamiento de imágenes, no dejarse abrumar” (Bergala, 1999: 37). Aunque aún hay cierto gusto pop por el torrente de imágenes, la advertencia que guarda esta película tiene que ver con la desconfianza ante los tiempos rápidos y las palabras e imágenes empaquetadas.

4 Palabras de Miéville en *Six fois deux*, capítulo 4b *Nanas*.

5 Ciertamente, este reparto nuevo del tiempo constituye una auténtica ruptura con su acelerada e irreverente etapa *nouvelle vague*.

Horrorizado por la polución visual reinante (la pornografía) y el devenir represivo que habían tomado los medios de comunicación, a partir de este ensayo Godard empieza a comprender que una mirada política a la realidad es aquella que le otorga tiempo para el estudio. O sea, el cine debe permitir desarrollar una pedagogía de la mirada y de la escucha. Parémonos, desconfiemos, 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 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 (Daney, 1975: 47).

Al final del camino, lo que se colige, los peligros que implica no revertir 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 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, un peso, una temporalidad, etc.). Para no perder el cuerpo y toda la dimensión de alteridad que tienen quienes nos rodean lo mejor es detenerse. Siendo así, el trabajo con los tiempos largos con el que se compromete el suizo, ya perfilado en *Le Gai savoi*, está estrechamente relacionado con el interés por aquellos sujetos a los que se les ha robado el tiempo. Por supuesto, Godard está aquí apuntando directamente a las mujeres. Es por ello que luego de hacer esta denuncia del secuestro del lenguaje al que estamos expuestos desde niños y de la necesidad de desaprender y crear *otra* escuela, la cinta se adentra en un capítulo que podríamos denominar “política libidinal” de la mano de las reflexiones de Patricia. 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 otros, ya sea el del poder como en *Le Gai savoir*, el del partido (como en *La Chinoise*), ya se trate del discurso de su marido (como ocurre en *Tout va bien* y *Numéro Deux*) o el del patrón (como sucede en *Passión*):

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 (Daney, 1975: 44).

Desde 1968 en adelante, tanto *Le Gai savoir* como sus cintas posteriores están hechas en plena efervescencia feminista y participan de ese clima de entusiasmo típico del *après Mai*, por rediseñar el rol de las relaciones en la sociedad, hasta hacerlos más liberadores y propiciar el derecho de *ellas* a disponer de su cuerpo y de su voz. Podemos decirlo de esta otra forma: desde entonces, Godard añade a su cosmovisión 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, de nuestro cuerpo, de nuestro lenguaje) para su posterior reencuentro con él. Pero, quizá lo más importante de este ensayo, sea que este acto de tomarse el tiempo primero para deshacer, desmembrar y desaprender la realidad y luego recrearla de *otro modo*, que realizan Patrice y Émile, se presente como un diálogo entre dos amantes. El cine, además de ser un pizarrón negro, podría ser el simple contenedor de tal diálogo, la búsqueda de

relaciones nuevas con las cosas. Ese es, en el fondo, el núcleo teórico de *Le Gai savoir*, cuya fórmula sienta precedente. La idea de hacer una película-diálogo entre una pareja se repetirá por ejemplo, en su futura *Soft and Hard*. Esta película casera, pues se desarrolla en el piso de ambos en Suiza convertido en *set* de cine, es un experimento de vídeo para la televisión francesa realizado mano a mano con su esposa Anne-Marie Miéville en 1985 (fig. 5). Se trata de una reflexión hablada sobre asuntos como la televisión o la inexistencia del sujeto autónomo o la naturaleza del lenguaje. 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, etcétera.



A lo largo de la década, informado por los escritos de la contracultura, Godard 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 muy propio de los *sixties*, y entre amor y el cine, con el que explorar otras formas de sociabilidad. Claro que, a partir de 1967 en el director tanto como el deseo de una sociedad no desintegrada en individuos aislados, pasaba por una noción del amor muy politizada, una que solo puede nacer si existe previamente una subjetividad abiertamente política y contendiente, inclusive contra uno mismo como productor de autoalienación (o sea, también habrá que romper los espejos, las imágenes propias en las que nos miramos). En palabras de Godard: “Nuestro objetivo es dividir a la gente y no reunirla junto a la televisión. Dividir para mejor unir. Nosotros, al contrario, queremos provocar una relación real” (Godard, 2007: 139). 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” (Mulvey y MacCabe, 1980: 153).

El primer paso, plantea *Le Gai savoir*, es aceptar que todo tiene un carácter social, hasta el propio sujeto. El suizo estima que, dado que la realidad es siempre social, en tanto en cuanto el lenguaje (el de las palabras y el de las imágenes) es convencional, o sea, común, y puesto que ese lenguaje y esa imagen 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. Todo tiene, a la fuerza, que ser fruto de una relacionalidad, de un diálogo (que es también una lucha, por descontado). Para el autor de *Le Gai savoir*:

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. (Tomado de Aidelman y De Lucas, 2010: 103).

El sujeto es proyectarse hacia fuera, hacia el otro, hacia el mundo. [...] El arte es salirse del yo⁶.

El “yo” es un pasaje, un movimiento (normalmente de separación), es una ida de un punto a otro, un encuentro. Y en eso se parece al cine. Godard trata de hacernos salir de nosotros mismos para confrontarnos con nuestro propio yo especular e ideológico mediante incesantes desdoblamientos, cortes en la imagen, repeticiones, apartes, uso de espejos. Por eso, en otra ocasión Patrice observa una fotografía suya dudosa de sí misma. Esa duda acontece también en el capítulo 5 de *Six fois deux*, que consiste en una simple conversación por correspondencia de una pareja, filmada completamente en silencio y hecha solo de miradas. 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”. En la visión de Godard cuando esa relacionalidad entre dos puntos es justa, nos encontramos con una relación de amor y es lo que el verdadero cine debe construir. A su juicio, el cine tenía que ser ese lugar que, a diferencia de la televisión, la pornografía y los medios de masas, unidireccionales y autoritarios, sirviese para darnos un respiro, tomar aliento, mirar y pensar con y a los otros, acercarnos, tocarlos, compartir un espacio común. Por ello, el cine, comparte algo con el amor:

La tele escupe, suda y vomita. El cine abre, muestra y acoge. Proyecta. [...] 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). [...] 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 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 (Godard tomado de Aidelman y De Lucas, 2010: 306 y 201. La cursiva es nuestra).

Si el “yo siempre es otro”, el nosotros no será una sumatoria intersubjetiva de yoes, sino algo que va más allá, hacia la otredad. El amor es la posibilidad de crear un “nosotros”, dicen en otro momento los jóvenes de *Le Gai savoir*, que no sea ya un “falso plural”, que ya no sea una mera extensión del “yo” individualista, sino *otra* cosa. El “nosotros” se crea, en esta cinta, en el mismo momento en que se produce el diálogo de amantes, que ya no es una mera multiplicación de sujetos que se creen definitivamente hechos (fig. 6). Para no caer en el falso plural, en el individualismo, para crear un verdadero afecto común, Patricia y Emile lleguen a la conclusión de que será necesario arribar a un “grado cero del amor”. Como en el cine, también en el amor hay que empezar de cero. Deshacerlo en tanto que discurso de la sexualidad que produce y legitima unas relaciones entre los sexos



6 Citas de Godard tomadas de *Soft and Hard*.

determinadas, para reinventarlo como una forma de unión liberadora. O lo que es lo mismo, darse otra manera de amar:

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 (Tomado de Aidelman y De Lucas, 2010: 89).

Para Godard, el amor, el amor verdadero, aunque suene un poco ridículo, decía, es una forma de alteridad, un acontecimiento. Es el deseo común de otra forma de vida, un “ser a dos” donde “ser *dos* es ser extranjero para sí mismo, en sí mismo”⁷. 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” (Jameson, 2013: 25). Este nuevo nivel del ser se alcanza través de diálogo y de una concepción del cine como espacio para la unión que se asemeja al encuentro amoroso. El aprecio godardiano del amor, de honda inspiración surrealista, es muy parecido al que ha defendido Badiou en su relectura de los escritos de Lacan y Rimbaud⁸: “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” (Badiou, 2010: 94-95).

A MODO DE CONCLUSIÓN

En conclusión, a partir de Mayo, lo sentía Godard como lo querían todos, ya no tendría sentido producir o crear más cosas. ¿Para qué?, si hay demasiadas en este mundo. Y tanto menos convertir al cine en cosa, en objeto inservible en la medida en que solo sirve para ser vendido. Lo necesario era crear otras relaciones entre las personas, fabricar, como se dice en *Scénario du film Passion*, “la posibilidad de un mundo”. En su trayectoria, ese anhelo por construir otro mundo y otra vida, se tradujo en esta otra aspiración: ¿por qué no tomar el cine como ese espacio de posibilidades en el que hablar, teatralizar la existencia, o detenernos, comprender, buscarnos y disponerlo todo distintamente?

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Aidelman, N. y De Lucas, G. (eds.) (2010). *Jean-Luc Godard. Pensar entre imágenes. Conversaciones, entrevistas, presentaciones y otros fragmentos*. Barcelona: Intermedio.
- Algarín Navarro, F. (2013). 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*. Recuperado de http://www.elumiere.net/exclusivo_web/nyff13/nyff13_05.php
- Badiou, A. (2012). *Elogio del amor*. Buenos Aires: Paidós.
- Baecque, A. (2010). *Godard. Biographie*. París: Grasset.
- Bergala, A. (1999). *Null mieux que Godard*. París: Cahiers du cinéma.
- Cerisuelo, M. (1989). *Jean-Luc Godard*. París: Éditions des Quatre-Vents.
- Cortés, D. y Fernández-Savater, A. (2008). ¿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.

7 Palabras de Didi-Huberman, 2017: 137.

8 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 (Badiou, 2012).

- Daney, S. (1975). El terrorizado (pedagogía godardiana). En *Cine, arte del presente*. Buenos Aires: Santiago Arcos editor, 42-48.
- Didi-Huberman, G. (2017). *Pasados citados por Jean-Luc Godard*. Santander: Shangrila Textos Aparte.
- Dubois, P. (1990). L'image à la vitesse de la pensée. *Cahiers du cinéma*, 76-77.
- Godard, J-L. (2007). Faire les films possibles là où on est. En *Godard par Godard. Des années Mao aux années 80*. París: Falmarion.
- Godard, J-L. y Solanas, F. (2016). Godard por Solanas. Solanas por Godard. *Comparat/ive Cinema*, 4, 15-20.
- Ishaghpour, Y. (2005). J.-L.G., Cineasta de la vida moderna. Lo poético en lo histórico. En G. Yoel (ed.), *Pensar el cine 2: Cuerpos, temporalidad y nuevas tecnologías*. Buenos Aires: Mananial, 283-302.
- Jameson, F. (2013). *Brecht y el Método*. Buenos Aires: Manantial.
- Loyer, E. (2008). *L'événement 68*. París: Flammarion.
- Mulvey, L. y MacCabe, C. (eds.). (1980). *Godard: Images, sounds, politics*. Londres: BFI.