

Una línea de ceros a lo largo del mar
(A propósito de *Adieu au langage*, de Jean-Luc Godard)

I

Jean-Luc Godard es el único cineasta que, con cada nuevo film, consigue imprimir un giro radical a su obra y sin embargo ha permanecido siempre igual a sí mismo. Luego de ver *Adieu au langage*, los críticos se han apresurado a dictaminar que se trata del “más joven cineasta en actividad”. Pero no es cierto. Godard es un hombre viejo. Huraño y rezongón. Aunque, por supuesto, continúa siendo el director más lúcido y más inspirado. Su conocimiento sobre la técnica cinematográfica es abrumador; pero su curiosidad y su ánimo exploratorio no son complacientes y, por eso, ha terminado convirtiéndose en una especie de anti oráculo –arisco y esquivo– sobre los nuevos medios audiovisuales. En *Notre musique*, le preguntan si las pequeñas cámaras digitales van a salvar al cine: la imagen del director en penumbras permanece silenciosa durante largos segundos y, finalmente, la respuesta nunca llega.

No obstante, sería un error interpretar esa renuencia como una desconfianza frente a las nuevas tecnologías. La mayoría de los cineastas aceptan o rechazan las innovaciones como si fueran una fatalidad. Las aceptan como un desarrollo natural de la industria o las rechazan en nombre de cierta pureza pretérita. Godard, en cambio, se interroga sobre las condiciones materiales en que se realizan los films. Quizás la pregunta por la muerte del cine ya ha dejado de ser interesante. En su momento, los directores modernos, encontraron allí una coartada para seguir haciendo películas; sin embargo Godard prefiere ahora interrogarse sobre las transformaciones posibles de las imágenes en movimiento: ¿en qué se convertirá el cine?, ¿cómo serán las películas futuras?, ¿cuánto quedará de ellas según la forma en que las conocemos hoy? En *Adieu au langage*, su singular uso del 3D prolonga esas cuestiones. Tempranamente, el propio Eisenstein había hecho el elogio del *stereokino*. La humanidad –escribió en 1947, poco antes de morir– ha estado encaminándose durante siglos hacia la imagen estereoscópica: “Poner en duda que el cine en relieve sea el cine del mañana es tan ingenuo como dudar que el mañana mismo habrá de llegar”.¹ Pero, curiosamente, Eisenstein no razona aquí de manera contrapuntística: está demasiado

¹ Sergei Eisenstein, “El cine en relieve”, en *Reflexiones de un cineasta*, Lumen, Barcelona, 1990, p. 148.

fascinado con las “esculturas cinematográficas del movimiento”, porque entiende que constituyen un avance revolucionario en la construcción de una nueva realidad. Godard piensa en otros términos porque el 3D funciona, para él, sobre un plano enteramente discursivo. Lo primero que se ve en *Adieu au langage* –todavía con la pantalla en negro– es una sentencia categórica: “Los que no tienen imaginación se refugian en la realidad”. No se trata, entonces, de un pretendido acercamiento a mundo sensible sino de un instrumento que permite reflexionar sobre los modos (y las técnicas) de representación.

Según explica durante una entrevista, en la Suiza Romanda (en el cantón de Vaud, donde vive actualmente), *adieu* significa tanto “adiós” como “hola” y ese sentido depende del contexto de la oración, de la hora del día, del tono de la voz. Por lo tanto, el título *Adieu au langage* no es necesariamente una despedida sino que podría ser un nuevo comienzo. O más bien: ambas cosas a la vez, ya que para empezar siempre hay que dejar algo atrás. Godard no piensa en un punto de llegada ni en un final porque está en permanente movimiento. Como el boxeador Tiger Jones, en *Détective*, que quiere noquear a Tiger Jones porque un verdadero campeón siempre combate contra sí mismo. En este sentido, despedirse de un lenguaje supone pensar nuevos modos de decir.² Al cabo, todo se reduce a una cuestión de tono. Se podría interrogar: ¿Con qué entonación utiliza cada uno el 3D? ¿Es posible observar las imágenes tridimensionales como si no fueran sometidas a la corrección de los anteojos (incluso o, sobre todo, cuando se está viendo a través de ellos)? Godard va en contra de lo que indica el dispositivo y, por ese camino, lo obliga a revelar una nueva modalidad visual que, ahora lo sabemos, era (o debería ser) su verdadero designio. Es evidente que le interesa más el procedimiento de sobreimpresión y desfasaje que está por detrás del 3D antes que el efecto sintético de volumen proyectado sobre la pantalla. Pero eso ya estaba en el trabajo sobre los *layers* de imágenes que el cineasta venía desarrollando desde sus películas de los años 90, cuando se encerró en su laboratorio y se convirtió en una especie de monje dedicado a copiar manuscritos iluminados en cintas de video. Y así es como usa el 3D ahora: como si hubiera estado previsto en sus películas anteriores, como si hubiera sido convocado o sugerido por ellas. Pero, a la vez, la nueva

² De ahí, también, el tartamudeo. Igual que en *Pasión*, las mujeres de *Adieu au langage* parecen tartamudear. Dicción trabada, entrecortada, en tensión consigo misma. En una de las pruebas para el *casting*, se ve a una de las actrices que habla como si fuera sordo muda. Dice: “El *yo* de ‘yo pienso’ no es el mismo que el *yo* de ‘yo existo’”. En un principio, Godard tenía la idea de que ese tartamudeo debía ser más sistemático y notorio; pero en el montaje final sólo han quedado algunos restos dispersos de esa idea. Sobre esta cuestión, véase el diario de rodaje de Zoé Bruneau, *En attendant Godard*, París, Maurice Nadeau, 2014.

tecnología relanza su obra en una nueva dirección. Es un avatar natural de los films anteriores que, sin embargo, viene a modificarlos radicalmente. Entonces advertimos que todo este tiempo el 3D ha existido sólo para que Godard pueda medirse con sí mismo.

II

Godard escribió una sinopsis de *Adieu au langage* para el Festival de Cannes: “la idea es simple / una mujer casada y un hombre soltero se encuentran / se aman, se pelean, llueven los golpes / un perro vaga entre el campo y la ciudad / las estaciones pasan / el hombre y la mujer vuelven a encontrarse / el perro se mete entre ellos / el otro está en uno / uno está en el otro / y ahí están los tres personajes / el ex-marido hace explotar todo / un segundo film comienza / igual al primero / y sin embargo no / de la especie humana pasamos a la metáfora / todo termina con ladridos / y con llantos de bebé”. Este resumen no da cuenta de la película, por supuesto. Los guiones –como se dice en *Scénario du film Passion*– fueron una invención de los tesoreros para organizar el libro de gastos de los estudios y controlar el dinero de cada producción; se podría agregar que una sinopsis (en tanto que subgénero del guión) sólo sirve para promocionar el film en los catálogos de los festivales y para explicar el argumento a los distribuidores interesados en comprar. Pero todo eso no tiene nada que ver con la obra. En *Khan Kanne* (la video-carta dirigida a Gilles Jacob y Thierry Fremaux explicando por qué no asistiría al Festival de Cannes donde se presentaba *Adieu au langage*) el propio Godard señala que ya no guarda ningún vínculo con la distribución cinematográfica. Y agrega: “Ya no estoy allí donde ustedes todavía creen que estoy”.

En la sinopsis, el film aparece como el vehículo nítido de una historia. De ese modo, las imágenes son forzadas a ingresar en una continuidad lineal, como si fueran piezas de encastre perfecto a través de las cuales circula el relato. En la base de ese mecanismo narrativo, Godard identifica la lógica implacable del plano-contraplano (uno pregunta y otro responde: para cada pregunta una respuesta). Esa figura de ida y vuelta logra hacernos creer que existe un encadenamiento allí donde no hay conexión ni distancia. En *Adieu au langage*, uno de los hombres señala: “El cara a cara inventa el lenguaje”. Para Jean Pierre Oudart, el dispositivo del plano-contraplano era la piedra angular del estilo clásico porque sintetizaba el modo en que Hollywood construía un espacio ilusorio pero, a la vez, habitable imaginariamente por el espectador. A su manera, Godard reformula y reactualiza ese postulado: “Tengo un proyecto para un cortometraje sobre dos amantes que se encuentran en diferentes barrios... Se llamaría *Champ contre Champ*. Es sobre una chica llamada Adrienne Champ y un muchacho llamado Ludovic Champ”. La alegoría amorosa

pone en escena el recurso del plano-contraplano como un falso contrapunto: aunque anuncia una diferencia entre dos perspectivas enfrentadas, no hace más que neutralizarlas porque las hace ingresar en un espacio contiguo y homogéneo. Como si no hubiera tensión en los opuestos. Son las fotos de Cary Grant y de Rosalind Russell en *His Girl Friday* que Godard exhibe una al lado de la otra para demostrar que sólo vemos lo mismo dos veces y que eso es así porque “el realizador es incapaz de advertir la diferencia entre una mujer y un hombre”. La verdad –concluye en seguida– tiene dos caras. No es un territorio plano y gentil sino escarpado y doloroso. Los israelitas caminaron sobre el agua allí donde los palestinos se ahogaron. Campo y contracampo. Toda la cuestión radica en decidir si el cine mira de frente a lo real o si, en cambio, cierra los ojos para imaginarlo.³

Según Godard no hay conexión posible en ausencia de lo diferente. El problema con la figura del plano-contraplano es que establece un vínculo ilusorio entre dos imágenes que no están realmente conectadas. Cuando hay conexión, cada momento es consecuencia del otro. Y “consecuencia” implica aquí confrontación: toda ganancia en un lado es privación en el otro. El plano y el contraplano funcionan como un espejo. “Izquierda y derecha se han invertido, pero no lo que está arriba y lo que está abajo”, escuchamos en el film: “¿Por qué?” Y en seguida, interviene la mujer: “Cuando entró a la cámara de gas, un niño preguntó ¿por qué? a su madre. Entonces, un oficial de la SS gritó: Hier ist kein warum!”. La mujer voltea hacia el hombre antes de traducir (ahora cara a cara): ¡Aquí no hay ningún porqué!⁴ En *Adieu au langage* tampoco hay porqués. O más bien: se trata de encontrar nuevas respuestas a la pregunta por las causas. Esto es cine después de Auschwitz. Todo vínculo presupone la alteridad y Godard parece indicar que no puede haber lógica mientras no exista explicación para el exterminio. El problema del cine es que no supo mostrar los

³ Para una crítica del campo-contracampo en Godard, véase Burlin Barr, “Shot and Counter-shot. Presence, Obscurity, and the Breakdown of Discourse in Godard’s *Notre Musique*”, *Journal of French and Francophone Philosophy - Revue de la philosophie française et de langue française*, Vol XVIII, n° 2, 2010.

⁴ La frase proviene de Primo Levi: poco después de llegar a Auschwitz, el prisionero intenta tomar un trozo de hielo de la ventana para saciar la sed pero, sin ningún motivo, un guardia se lo arrebató y le da esa explicación inexplicable antes de empujarlo al interior de la barraca (Primo Levi, *Si esto es un hombre*, Barcelona, Muchnik, 1987, p. 34). Curiosamente, la frase es utilizada también por Claude Lanzmann como título de un ensayo donde reflexiona sobre la Shoah. Véase Claude Lanzmann, “Hier ist kein warum”, en Michel Deguy (ed.), *Au sujet de Shoah: le Film de Claude Lanzmann*, París, Belin, 1990, p. 279.

campos de concentración. Por eso, desde entonces, todas las imágenes cargan con ese fracaso y aluden a él. Estamos parados, literalmente, sobre millones de cadáveres. Es lo que afirma Didi-Huberman: para Godard las imágenes del cine “no nos «hablan» más que de eso (pero decir que «hablan de eso» no es decir que «lo dicen»), y es por lo que, incansablemente, revisita toda nuestra cultura visual condicionado por esta cuestión”.⁵ El montaje, las sobreimpresiones, los *layers* y ahora el 3D fuerzan los planos para extraer de ellos eso que no se vio en su momento.

¿Pero es que, acaso, *Adieu au langage* es una película sobre el horror de los campos? No, por supuesto. En apariencia, nada hay más alejado del exterminio que los conflictos domésticos entre las dos parejas de amantes. Sin embargo, ése es el punto: sólo en apariencia las imágenes pueden resultar ajenas a ese pasado. En el film alguien recuerda que fue un ruso, Vladimir Zworykin, quien inventó la televisión el mismo año en que Hitler accedió democráticamente al poder en Alemania. Ya en *Les Trois désastres*, se decía: “La escritura fue una necesidad. La imprenta no fue más que un entretenimiento. Lo digital será la dictadura”. Hay una conexión sinuosa pero perseverante entre tecnología y política: los films se dedican a explorarla. Sin embargo, *Adieu au langage* no tiene un tema porque – como ha quedado demostrado, al menos, desde *Histoire(s) du cinéma*– lo que importan son las relaciones entre las cosas. Si todo el cine del último Godard ha procurado eliminar los porqués, eso ha sido para privilegiar una red de múltiples conexiones. Un cine sin porqué es un cine sin argumento. Es decir: sin *plot*. Un cine sin *trama* (en sentido narrativo) que se abre para construir un *entramado* (como textura o cruce de motivos). Lo que interesa, entonces, no es una historia que las imágenes vendrían a ilustrar sino un cierto modo de relación que ellas enseñan por sus propios medios. Bidhan Jacobs afirma: “El adiós al lenguaje traduce menos un deseo de regresión verbal que una voluntad de crítica radicalizada sobre un estado del lenguaje en el siglo XXI, sea éste humano, técnico o informático. El lenguaje ha sido reducido, según Godard, a la comunicación y eso se manifiesta en una proliferación de instrumentos y redes digitales, de imágenes, de discursos o de escritura que no mantiene más que un leve vínculo con el sentido. Pero el peligro inherente a la comunicación es que impone una lógica; no la de la razón que se ejerce, por ejemplo, en la formalización de las matemáticas o de la filosofía, sino la que analiza Hannah Arendt en sus conclusiones sobre *Los orígenes del totalitarismo*: ‘No es el

⁵ Georges Didi-Huberman, *Imágenes pese a todo. Memoria visual del Holocausto*, Barcelona, Paidós, 2004, p. 187.

contenido de las ideologías sino la propia lógica implementada por los líderes totalitarios lo que produce el suelo familiar y la certidumbre infalible de la ley”.⁶

La Ley sólo puede imponerse con violencia. Y la Ley que niega su propia violencia, engaña. Eso dice la joven estudiante al comienzo del film. Desde siempre, la obsesión de Godard ha sido descubrir un principio de relación que recupere aquello que ha quedado al margen, aquello que el poder de la lógica necesita dejar afuera para imponerse. En *Pierrot le fou* se recordaba lo que decía Élie Faure sobre Velázquez: no pintar los objetos sino el espacio entre ellos. Finalmente, luego de cincuenta años de búsqueda, Godard ha logrado que sus películas ya no estén encadenadas a una historia. Ahí radica uno de los aspectos más singulares de esta obra: la búsqueda incansable de un nuevo modelo para el cine, la construcción de una nueva lengua para las imágenes en movimiento. El cine clásico era un cine *de* temas. Por eso las películas eran variaciones sobre motivos específicos: películas amor, de terror, de guerra, de cowboys. El cine moderno, en cambio, fue un cine hecho *a partir de* situaciones singulares; por eso eran películas cuyas derivas existenciales aparecían como desprendimiento de un estado o una condición circunstancial. Un encuentro fortuito, una decisión inesperada, una obsesión insondable, un viaje sin sentido: los relatos partían de una coartada a veces nimia y se apartaban de allí siguiendo un itinerario más o menos errático que se abría y se desplegaba en vez de encaminarse hacia un objetivo preciso. Sin embargo, más allá de sus notorias diferencias con la narración clásica, en el cine moderno había –todavía– una historia. Aunque fuese una historia más errática, amenazada por la dispersión, la ausencia de teleología o de motivaciones. Esa historia leve, siempre a punto de dejar de serlo, era finalmente una historia. Pero Godard ya no hace nada de eso. Las suyas no son películas *de* algo o *a partir de* algo. Son, simplemente, películas hechas *con* materiales diversos. Películas con restos o retazos de los materiales más heterogéneos. Con citas de libros, con fragmentos de otras películas, con momentos de composiciones musicales, con referencias a la actualidad, con capas de la Historia.

En general, *Adieu au langage* fue entendida por los críticos como un film sobre dos parejas que repiten sus amores y sus peleas en paralelo y que se conectan a través del mismo perro, todo eso entrecortado (disimulado) por citas literarias, fragmentos de otras películas e imágenes bellas pero herméticas. Como si la diferencia de Godard residiera en un discurso inescrutable que disfrutaría obstaculizando la comprensión del espectador. En

⁶ Bidhan Jacobs, “Découpler la visualisation 3DS : Jean-Luc Godard, *Adieu au langage*”, *La furia humana* n° 22 [<http://www.lafuriaumana.it>] Tal como señala Jacobs, la cita de Hannah Arendt (que Godard ya había recitado en *Nous sommes tous encore ici*, de Anne-Marie Miéville) se reproduce también en la video carta *Khan Khanne*.

esa reducción interpretativa hay algo tranquilizador: aunque no resulte inmediatamente obvio, existe el núcleo de una historia que se desarrollaría de manera fragmentaria y más o menos oculta entre los pliegues de la imagen. Sin embargo, no es eso. En el Godard tardío, el film ya no es el vehículo más o menos sofisticado de una narración. Los relatos están ahí, por supuesto, pero no necesariamente constituyen un material más relevante que otros. Se trata de una gran reflexión audiovisual que, a veces, por momentos, también acepta seguir el cauce de una historia. No hay una línea sino una exploración de conexiones. Fabrice Aragno –director de fotografía de *Adieu au langage* y asiduo colaborador del realizador en los últimos años– sostiene que Godard trabaja como un cocinero que reúne los ingredientes y los combina en el montaje pero sin una receta previa.⁷ Lo que hay es un conjunto de materiales que el cineasta retrabaja para darles una forma. Esa forma puede acomodarse a diferentes marcos difusos o inestables y, eventualmente, puede encontrar un tema que la atraviese, pero ya no como un frontispicio que presidiera los movimientos del film.

“Además –dice Godard en la videocarta a Gilles Jacob y Thierry Fremaux– esto ya no es un film”.

III

En 2013, Godard mostró en el Festival de Cannes su cortometraje *Les Trois désastres*.⁸ Ese breve film en 3D funcionaba como un laboratorio o un campo de pruebas donde el cineasta podía experimentar con algunas ideas que pensaba usar en su siguiente largometraje. Invocando la protección de tres tuertos célebres (Fritz Lang, John Ford, Nicholas Ray), Godard explora las posibilidades de filmar con dos cámaras en paralelo. No se trata sólo de poner a punto recursos y habilidades vinculados a la nueva tecnología o de buscar imágenes que luego se repetirán en *Adieu au langage*; en *Les Trois désastres*

⁷ Dice Aragno: “Jean-Luc recoge imágenes como un cocinero que va al mercado para comprar productos como manzanas, legumbres, tomates o ciruelas. El cocinero o cineasta hace acopio de todas estas imágenes en su heladera. Y luego las combina para crear cine” (Becky Chung, “We Talked to the Cinematographer of Jean-Luc Godard’s 3D Film”, *The Creators Project* [<http://thecreatorsproject.vice.com/blog>])

⁸ *Les Trois désastres* formaba parte de *3X3D* (2013), una película que incluía otros cortos dirigidos por Peter Greenaway y Edgar Pêra y que había sido encargada por la ciudad portuguesa de Guimaraes para celebrar su designación como capital cultural de Europa durante ese año.

aparece ya una utilización plana de la ilusión estereoscópica (“lo difícil –dice Godard– es introducir la superficie en la profundidad”).⁹ En realidad, el cineasta no hace más que poner de manifiesto el truco que está en la base del dispositivo. El 3D no produce una auténtica tercera dimensión. Y esto no sólo porque los cuerpos nunca se materializan más allá o más acá de la pantalla sino, además, porque ese falso volumen requiere una visión frontal: el objeto no puede ser rodeado por el observador. ¿Cómo se produce la ilusión? En la proyección estereoscópica, dos imágenes de un mismo objeto registradas desde ángulos levemente diferentes, se muestran en superposición. Los anteojos especiales filtran la luz para aislar las imágenes, de modo tal que cada ojo captura una única perspectiva y, finalmente, las dos imágenes son fusionadas por el cerebro que produce una ilusión de volumen.

Pero a Godard no le interesa ese uso convencional que sólo promueve la ilusión de que las formas de la pantalla habitan el espacio de la sala o, a la inversa, que el espectador puede sumergirse en ese mundo que se despliega más allá. Por supuesto que también lo aplica de esa manera. También. Pero no exclusivamente. Y entonces lo libera de ese protocolo perezoso adonde fue confinado por la industria. Sin las constricciones del realismo, la tecnología ensancha sus posibilidades. El ejemplo más impactante, aunque ciertamente no el único, es un modo de superposición bizca (el término inglés sería aquí más gráfico: *cross-eyed*) que Godard inventa y aplica en dos momentos del film. La pareja discute y, de pronto, la mujer se separa del hombre y camina hacia la derecha de cuadro. Entonces se produce una fisura en lo tridimensional: porque una de las cámaras permanece sobre el hombre mientras la otra panea para seguir a la mujer. No es sólo que se quiebra la ilusión del volumen (porque ahora cada imagen recupera su bidimensionalidad) sino que la vista es obligada a procesar un paralaje divergente que la desconcierta y la pasma. Tampoco es un mero juego de superposición porque –a diferencia de lo que sucede habitualmente– las dos imágenes mezcladas no se fusionan sino que son tironeadas por las cámaras en direcciones opuestas, como si ya no pudieran cohabitar en un mismo plano. El

⁹ Es lo que se escucha en *Adieu au langage*: “Céline decía: lo difícil es introducir la superficie en la profundidad”. La cita original pertenece a la “Lettre à Élie Faure” y es diferente: “Lo abstracto es fácil. Es el refugio de todos los holgazanes. El que no trabaja se abastece de ideas generales y generosas. Lo que es bastante más difícil es hacer entrar lo abstracto en lo concreto”. Sobre las referencias literarias, musicales y cinematográficas, véase el listado de citas del film confeccionado por Ted Fendt, “*Adieu au langage – Goodbye to Language: A Works Cited*”, [<https://mubi.com/notebook>] y el imprescindible texto de Victor Kirtov, “Godard: *Adieu au langage*, la bande-son commentée”, *Philippe Sollers. Sur et autour de Sollers* [<http://www.pileface.com>]

efecto visual es tan incómodo como deslumbrante. Si no se quiere ver las imágenes superpuestas, hay que cerrar alternadamente los ojos. Primero uno, luego el otro. He ahí la simultaneidad cinematográfica expresada en forma de sucesión óptica. Extraño dispositivo de plano-contraplano como vaivén estrábico: ojo izquierdo para un personaje, ojo derecho para el otro. Godard diría: ¿para qué sirve el 3D si no es, acaso, para recordarnos que tenemos dos ojos?

Fabrice Aragno, explicó: “La tecnología digital pretende reconstruir la realidad, duplicarla de manera perfecta. Es lo opuesto al cine o al arte en general, que es una representación tentativa. Pero afortunadamente ‘errar es humano’ y si aceptamos considerar los defectos creativos en lo digital, nos encontraremos en el inicio de un viaje excitante a través del continente perdido del cine”.¹⁰ Durante el rodaje, Aragno combinó cámaras profesionales (Canon EOS 5D Mark II), con cámaras *prosumer* (GoPro 3D Hero) y cámaras para aficionados (Lumix DMC o Sony MHS) que producen un efecto *lo-fi*, con colores saturados y figuras pixeladas. De esta manera, Godard obtiene texturas de imagen muy diferentes: alternando entre los contornos nítidos de la cámaras digitales profesionales y la baja resolución de las cámaras caseras. La ilusión de volumen producida por el viejo 3D en celuloide se beneficiaba, en cierto sentido, por una menor definición de la imagen que la hacía más fácilmente aceptable; en cambio, el 3D digital resulta, por un lado, demasiado irreal en su límpida perfección y, por otro, más evidentemente trucado en su inevitable acentuación del artificio. Dice David Bordwell sobre el *efecto coulisse*: “Nuestro mundo visual no sólo tiene planos (adelante, medio, atrás) sino también volúmenes: las cosas tienen peso y solidez. Pero en una película 3D, igual que en esos juguetes *View-Master* o en los viejos estereoscopios, los planos que vemos parecen figuras de cartón recortado o secciones falsas de un decorado teatral (bastidores o *coulisses*). Carecen de volumen y se ven como planos bidimensionales apilados y superpuestos. En cine, el corte

¹⁰ Fabrice Aragno en entrevista con David Corfield para Canon Professional Network: [<http://cpn.canon-europe.com>]. Cuando Jean-Luc me preguntó qué cámara quería usar, le respondí: “Una cámara de video HD es como pintar con acuarela mientras que esta cámara de foto es más como pintar al óleo o dibujar con carbonilla”. Aragno explica que usó la Canon 5D (en realidad, una cámara fotográfica que también permite registro cinematográfico) pero con lentes Leica de 35 mm, 50 mm y 80 mm, justamente porque aportaban cierta “involuntaria imperfección” artesanal frente a la excesiva prolijidad de los lentes Canon.

tan delgado de los planos me resulta más evidente en las imágenes digitales cuyos contornos son bastante nítidos”.¹¹

A veces Godard acentúa la delgadez de los planos y otras prioriza la sensación de volumen con tomas fuertemente anguladas que subrayan la redondez de los objetos en primer plano. A veces las dos cámaras están más separadas de lo que aconseja la norma y, entonces, se produce una extraña distorsión que hace crecer un perfil incómodo en el objeto o que separa de un modo imposible a dos personajes enfrentados desde los bordes de cuadro. A veces el paralaje negativo (que ubica el punto de convergencia entre las dos cámaras delante del plano de proyección) adopta una configuración insólita: los objetos quedan flotando en una dimensión singular que ya no pertenece al espacio de la ficción pero tampoco al de la sala, como si hubieran sido empujados hacia fuera de la pantalla y sin encontrar un lugar donde posarse permanecieran ahí, desterrados de la imagen, tan tangibles y tan volátiles al mismo tiempo. A veces, en cambio, el paralaje positivo (cuando la figura se forma detrás del plano de proyección) acentúa la profundidad de campo de tal modo que se ve demasiado. Y como todo está en foco de una manera irreal, deja de ser un “plano limpio”: carece de jerarquías, se vuelve caótico, desordenado, sucio. Godard nunca explota la sensación más difundida del 3D que consiste en sorprender al espectador cuando los objetos son lanzados hacia la platea; aquí el 3D no viene hacia nosotros sino que, más bien, los objetos se alejan en la profundidad del encuadre. Aunque a veces (“introduciendo la superficie en la profundidad”), la perspectiva sirve para ver lo plano. Como en esa escena donde la sombra alargada de los personajes fumando se proyecta sobre el asfalto: la calle se configura como un espacio tridimensional sólo para mostrar las sombras en 2D.¹² En cada

¹¹ David Bordwell, “Adieu au langage: 2 + 2 x 3D”, *David Bordwell's website on cinema*, septiembre de 2014 [<http://www.davidbordwell.net/blog>]. En francés, el término *coulisse* se refiere a la escenografía ubicada sobre los costados del escenario. Se trata de un juego de bastidores movibles colocados en fila, uno detrás de otro y separados por espacios que proporcionan una ilusión de perspectiva. Cuando los actores ingresan o salen de escena entre los planos superpuestos, eso aumenta la sensación de profundidad.

¹² Sobre el uso del 3D en Godard ya se ha escrito mucho. Incluso demasiado. Además del ya citado texto de Bordwell, véase por ejemplo Bryant Frazer, “Five Ways Jean-Luc Godard Breaks the 3D Rules in *Farewell to Language*”, *Studiobdaily*, octubre de 2014 [<http://www.studiobdaily.com>]; Blake Williams, “Cannes 2014 / *Adieu au langage*”, *Cinemascope* n° 59, julio de 2014; Kent Jones, “Empire of Light”, *Film Comment*, vol. 50, n° 4, julio / agosto de 2014; Ángel Quintana, “Filmar desde otro lugar”, *Cuadernos del Caimán* n° 33, diciembre de 2014.

caso, la modalidad de visión es diferente; pero lo que tienen en común es que siempre rechazan la aplicación estandarizada del dispositivo.

“Uno puede imaginarse que Frankenstein haya nacido aquí”, dice el hombre. Aquí: al borde del lago Lemán, donde Lord Byron y los Shelley vinieron a parar cuando fueron expulsados de Inglaterra. *Frankenstein* es el modelo para una larga serie de relatos que, a lo largo del siglo XIX, abrigaron la fantasía de vencer a la muerte. Al crear vida a partir de la materia inerte, la ciencia se impondría sobre la naturaleza. Si el cine apareció como culminación del sueño prometeico (es lo que dice Bazin pero, también, por ejemplo, Burch), entonces las películas en 3D vendrían a hacerse cargo de ese mandato. Por lo general, los directores han usado la estereoscopia como un agregado: una manera espectacular de realzar una imagen que, de todos modos, podría verse en 2D. Sin esa ilusión táctil de profundidad o volumen, el sentido de las situaciones no se altera aunque resulte menos impactante. Al fin y al cabo –dirá el cineasta– si lo que se busca es espesor, había más profundidad en *Citizen Kane*.¹³ En Godard, no se trata de un elemento accesorio porque no está interesado en aprovechar el efecto de lo tridimensional sino en experimentar con el proceso. Esto es 3D, sí; pero como nunca antes se lo había usado. Como si el recurso hubiera permanecido en estado de latencia a la espera de quien pudiera dotarlo de una entidad. El auténtico inventor no es el que crea una tecnología sino –ahora lo sabemos– el que advierte cómo debe ser utilizada. Quizás *Adieu au langage* no es una película en 3D sino una película que ensaya con la tecnología estereoscópica como mecanismo compositivo.

En *Les trois désastres*, la voz en off del propio Godard nos recuerda que “la perspectiva fue el pecado de la pintura occidental”. Es, claro, lo que decía Bazin. Para él, el conflicto del realismo en el arte procede “de la confusión entre lo estético y lo psicológico, entre el verdadero realismo, que entraña la necesidad de expresar a la vez la significación concreta y esencial del mundo, y el seudorealismo, que se satisface con la ilusión de las formas (...) La perspectiva ha sido el pecado original de la pintura occidental. Niepce y Lumière han sido por el contrario sus redentores. La pintura se esforzaba en vano por crear una ilusión y esta ilusión era suficiente en arte; mientras que la fotografía y el cine son invenciones que satisfacen definitivamente y en su esencia misma la obsesión del realismo”.¹⁴ Hasta acá Bazin. Pero para Godard, el corolario de ese razonamiento es otro: “Si la perspectiva fue el pecado original de la pintura occidental, la técnica fue su

¹³ Patrick Cohen, “Jean-Luc Godard invité du 7/9”, entrevista para *France Inter* reproducida en *Philippe Sollers. Sur et autour Sollers* [<http://www.pileface.com>]

¹⁴ André Bazin, *¿Qué es el cine?*, Madrid, Rialp, p. 26.

sepulturero. La conquista del espacio hizo que todos perdieran la memoria”. A propósito de sus razones para experimentar con el 3D, responde: “Cuando la técnica está en sus comienzos –igual que un niño–, no tiene reglas. Con el 3D, me dije: ‘aquí no hay reglas’. Lo que me interesa es que no tiene nada interesante. Me gusta estar al costado. Fuera de lugar [A côté de la plaque]”.

IV

Hay dos parejas de amantes y dos esbozos de relato en *Adieu au langage*. Dos relatos que son diferentes pero, a la vez, son el mismo. La sinopsis decía: “un segundo film comienza / igual al primero / y sin embargo no”. En efecto: de uno a otro, las mismas situaciones y los mismos conflictos vuelven a tener lugar con leves variaciones (incluso los actores y las actrices son tan parecidos que podrían confundirse). El cineasta dice que ha aplicado la teoría de Hitchcock: cuando uno pretende que algo se entienda, debe decirlo dos veces. Pero, en realidad, lo que hace es poner en escena un relato estereoscópico. O más bien: el desmontaje estereoscópico de un relato. Porque estas historias son fragmentos o *layers* de historias que nunca alcanzan a fusionarse en una unidad. Las dos instancias, iguales aunque levemente desplazadas, son los componentes desagregados de un gran relato ilusorio que, más que formarse ante nuestros ojos, está siempre desvaneciéndose. No hay concordia entre el hombre y la mujer, entre el plano de uno y el contraplano de la otra. Discuten. No están de acuerdo. No hay entendimiento entre ellos. Godard insinúa que hay muchas lenguas pero que hemos perdido el lenguaje. El lenguaje es nuestra tecnología fundante, aquella que nos hace humanos (el *homo sapiens* se constituye como *homo technologicus*). En *Adieu au langage*, las palabras admiten que se han separado del mundo y han perdido la habilidad para hablar de él.

La mujer (una de las mujeres) dice: “En ruso, *Kamera* significa *prisión*”. La cámara es, en efecto, una prisión porque el encuadre sólo deja ver una porción acotada del mundo. Cada plano es como una pequeña celda donde las cosas han perdido su libertad, sentenciadas como están a olvidar cualquier aliento natural hasta que se acabe la película. La lengua siempre es impropia (porque no nos pertenece y porque es inadecuada). Es – como quería Derrida– una prótesis. En *Les Trois désastres*, se lee sobre unas imágenes de *Forever Mozart*: “Las palabras son ruinas. Señalan la presencia de eso que realmente no está ahí”. ¿Qué es lo que falta en las palabras? Precisamente esa intensidad fascinante del mundo que la lengua intenta capturar y que sólo puede aludir. Lo que falta, entonces, es eso que viene antes de la lengua. En *Carmen*, la mujer preguntaba constantemente: “¿qué es lo que viene antes del nombre [*nom*]?”, hasta que Joseph contestaba: “el primer nombre

[*prénom*]”. Pero el primer nombre es también un nombre dado, es decir: previo a toda identidad. Antes del nombre siempre hay otro nombre. Godard sabe que es imposible retroceder hasta un punto donde las cosas estuvieran libres de toda nominación y que, entonces, sólo queda avanzar incansablemente a través del discurso. En *Adieu au langage*, el hombre dice que, a propósito de los números primos, el matemático alemán Riemann (“¡otro alemán!”, interrumpe ella) “desembocó en un paisaje donde cada punto se transforma en música. Una línea de ceros a lo largo del mar”. Cuando Riemann sostiene que hay música en los números primos, se refiere a que es posible distribuirlos en relación al cero siguiendo una antigua *ley line* que revelaría un patrón armónico entre ellos, como si fuera un paisaje –con sus cumbres y sus valles– donde se codifican sus propiedades. Entendemos, entonces, que todos los esfuerzos exploratorios de Godard se proyectan hacia el futuro para encontrar la *via regia* que conduce a ese territorio arcaico en el que las cosas estarían esperándonos.

Quizás por eso las dos mujeres tartamudean y, muy a menudo, el comienzo de una frase se repite varias veces antes de poner en marcha la oración. No se trata de una mera duplicación sino de una vacilación fundamental. Godard sospecha que no hay manera de escapar a esa cárcel de la lengua más que inventando, en cada film, nuevas formas del habla. Es necesario aprender a nombrar las cosas de nuevo. Desde cero. ¿Cuál es esa existencia que se desarrolla por afuera (antes y más allá) de la consciencia? O dicho en los términos de *Adieu au langage*: ¿Cómo se resuelve esa discordia entre el hombre y la mujer? Es entonces cuando aparece el perro (el mismo perro en ambos casos) y, como un *deus ex machina*, reestablece el equilibrio. Roxy –dice Godard– es como el Tercer Estado. La mujer argumenta: “nos hará bien”. Y poco antes, habíamos escuchado: “Darwin, citando a Buffon, afirma que el perro es la única criatura sobre la tierra que te ama más de lo que se ama a sí misma”. Significativamente, es el animal (que no habla) quien viene a fusionar el dos en uno. El film está organizado alrededor de dos secciones que se relevan y se alternan: “Naturaleza” y “Metáfora”. Estas dos dimensiones son opuestas y complementarias. Lo que abunda en una falta en la otra. En la metáfora, el mundo natural sólo ingresa luego de convertirse en un sentido figurado, así como en la naturaleza no existe la metáfora porque es una construcción enteramente humana.

No hay lenguaje sin ostentación, sostenía Barthes. Entonces, lo que separa el reino de los hombres del reino de los animales es el espesor de la gramática. Sin duda la diferencia entre humanos y animales es ésta. Vemos a los dos hombres cagando y reflexionando; Roxy, en cambio, sólo caga. Sentado en el inodoro, el hombre dice: “Una función, una posición”. Y es cierto: cada acto encuentra la postura que le permite un mejor despliegue. Pero es curioso que la posición del pensador sea igual a la del hombre que

defeca. Así lo muestra Godard, como si fuera la estatua de Rodin: los pies juntos, las rodillas flexionadas, el cuerpo levemente encorvado hacia adelante, el puño cerrado sosteniendo la barbilla y el codo apoyado sobre el muslo. He ahí una imagen de la igualdad: “Un instante –concluye el hombre– que pertenece a todo el mundo en el tiempo y en el espacio”.¹⁵ La pura materialidad de los deshechos corporales y la elegante abstracción del producto intelectual. Hay, en Godard, una raíz eisensteiniana porque la deriva siempre parte de una pregunta: ¿cuál es la imagen que corresponde a un concepto? El pensamiento es violencia. Violencia sobre la materia. Ese forzamiento es el que exige la metáfora: la cosa debe ser leída como otra cosa. La metáfora es lo contrario de lo literal mientras que la mierda es la literalidad absoluta, el grado cero de la materia. Y aunque está llamada a intervenir en múltiples asociaciones lingüísticas, su riqueza metafórica radica, precisamente, en el escándalo de esa reducción literal a la que se somete el otro término de la comparación.

Nadie ha sabido filmar los cuerpos desnudos como Godard. Porque logra capturar una belleza tan impúdica y tan cruda que nunca pierde su carácter íntimo y por lo tanto se resiste a todo gesto esteticista. Y es justamente la naturalidad –digamos doméstica– con que hombres y mujeres se pasean frente a la cámara (como si realmente no estuvieran siendo observados) lo que vuelve incómoda esa desnudez. “El animal –escribe Derrida– no está desnudo porque está desnudo. No siente su propia desnudez. No hay desnudez ‘en la naturaleza’. Sólo hay el sentimiento, el afecto, la experiencia (consciente o inconsciente) de existir en desnudez. Porque *está* desnudo, sin *existir* en la desnudez, el animal no se siente ni se ve a sí mismo desnudo. Y por lo tanto no está desnudo (...) El hombre nunca podría volver a estar desnudo porque posee el sentido de la desnudez, es decir, de la modestia y de la vergüenza. El animal permanecería *en* la no-desnudez porque está desnudo, y el hombre *en* la desnudez puesto que ya no está desnudo”.¹⁶ Esa extrañeza que produce en nosotros lo natural es tributaria de un olvido. La mirada pura ya es imposible para nosotros. Sobre las imágenes más sublimes que Godard pudo filmar de Roxy, escuchamos: “No es el animal el

¹⁵ Tal como sucede ante la muerte, todos somos iguales en el baño. Un instante democrático. Aunque siempre es posible aprovecharse de los desposeídos. En *Carmen*, el director loco anunciaba: “El día que la mierda tenga valor, los pobres van a nacer sin culo”. Hecha la Ley, hecha la trampa. A propósito de la cuestión fecal, Keller señala la conexión entre Godard y Serge Gainsbourg. Véase Craig Keller, “World Premiere of Jean-Luc Godard’s *Adieu au langage*”, *Cinemasparagus* [<http://cinemasparagus.blogspot.com.ar>]

¹⁶ Jacques Derrida, “The Animal That Therefore I Am (More to Follow)”, *Critical Inquiry* vol. 28, nº 2, invierno 2002, p. 374.

que es ciego sino el hombre que, cegado por su conciencia, es incapaz de ver el mundo. Lo que está afuera, escribió Rilke, sólo se puede conocer por la mirada del animal”.

A diferencia de lo que sucedía en otras de sus películas (sobre todo en las décadas de 1980 y 1990), Godard no aparece en *Adieu au langage* como un cuerpo sufriente. Pero aparece el perro Roxy Miéville, que atraviesa el film como una presencia que habitase en otra dimensión. No es que resulte invisible para los otros personajes sino que carece del peso suficiente como para convertirse en objeto de atención. Eximido de ese yugo que es la mirada de los hombres, el perro deambula por todas partes, entre las casas y los bosques. Pura bondad, ajeno al egoísmo y la ingratitud, Roxy es el *idiota* perfecto (en el sentido dostoiévskiano del término), tal como sucedía con el propio Godard en *Soigne ta droite*. Roxy es, acaso, el alter ego silvestre del cineasta. Un Godard, digamos, en estado de naturaleza. Al fin y al cabo, ésta es la fórmula que le gusta repetir: “Je suis un chien et ce chien suit Godard”. Roxy es el verdadero narrador de *Adieu au langage*. Godard sabe, por supuesto, que los perros no hablan. Y esto no es una fábula. No obstante, al principio del film bien podría haber un anuncio: “Todo esto debería ser visto como observado por un perro”. Igual que Jerry de las islas, Roxy piensa. Pero, ¿qué piensa? A diferencia del libro de London, lo que pasa por su cabeza permanece oculto para nosotros y, cuando se expresa, lo hace en una lengua que nos es ajena. Permanece atento a los sonidos del bosque o escucha las verdades que cuenta el río; sin embargo, nada dice. Son las voces en off las que arriesgan interpretaciones: “Parece melancólico”. “No. Está soñando con las Islas Marquesas”. “Como en la novela de Jack London”.¹⁷

Quizás, este devenir animal del cineasta apunta a entender cada vez menos y el 3D es parte de ese proceso. Pero Godard siempre ha sido lo contrario de un formalista. Igual que Beckett, considera que el lenguaje será usado más eficientemente allí donde sea más eficientemente mal usado. Mientras Roxy observa las aguas de un arroyo velado por la niebla, escuchamos: “No se ve nada excepto un vacío, porque la niebla impide ver más allá. En ese rincón del lienzo no hay que pintar lo que vemos, puesto que no se ve nada, y tampoco hay que pintar lo que no vemos, puesto que sólo debemos pintar lo que se ve; lo

¹⁷ En realidad, Jerry proviene de las Islas Salomón (en la Melanesia), aunque las vecinas Islas Marquesas (en la Polinesia Francesa) podrían funcionar como un equivalente: en sus ensoñaciones, Roxy –como Jerry– parece recordar sus apacibles días de cachorro en la tierra natal.

que hay que pintar es que no vemos nada”.¹⁸ Proust concluye que se trata de pintar el ojo que fracasa al mirar. Y que allí radica toda la belleza de ese instante.

Enseguida, ya sobre la pantalla en negro, escuchamos un llanto de bebé que parece un aullido de perro y un aullido de perro que parece un llanto de bebé. Es que, tal como dijo Bazin hace 70 años: “Todas las perfecciones que se añadan al cine sólo pueden, de manera paradójica, retrotraerlo a sus orígenes. El cine, realmente, no ha sido inventado todavía”.¹⁹

David Oubiña

¹⁸ En el film, Godard atribuye la cita a Claude Monet; pero –tal como advierte Ted Fendt– el fragmento pertenece a *Jean Santeuil*, de Marcel Proust, donde se comenta un cuadro del pintor.

¹⁹ André Bazin, “El mito del cine total”, en *¿Qué es el cine?*, *op. cit.*, p. 38.