

ENTRE LA NOVELA Y EL ENSAYO: IMÁGENES Y SONIDOS DE JEAN-LUC GODARD EN SUS FILMES DE LOS AÑOS DE LA NOUVELLE VAGUE (1955-1967)

Rodrigo Sebastián/rodrigosebastian@hotmail.es

Instituto de Investigación en Producción y Enseñanza del Arte Argentino y Latinoamericano (IPEAL), Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata, Argentina

Resumen

Este trabajo analiza la obra fílmica de Jean-Luc Godard hecha entre 1955 y 1967. Las películas dirigidas por el cineasta franco suizo en este período-pertenecientes al movimiento cinematográfico francés conocido como NouvelleVague-son formas híbridas-entre la ficción y el ensayo-, en las que la reflexión se mezcla con la narración predominante. La radicalización del cine godardiano en el año 1967 conlleva una profundización de la forma ensayística y un momentáneo abandono de la ficción, anteriormente entremezcladas en sus películas. El corte con el estilonouvellevague (cuyo ejemplo definitivo es *Loin du Vietnam* [1967]) aparece en el modo en que Godard se inscribe en sus figuraciones (voz, escritura, cuerpo, actuación) en los diferentes filmes del periodo. En los primeros años aparecerá como un personaje dentro de una historia de ficción y en los últimos terminará hablando a cámara en cuanto cineasta acerca de su trabajo frente a la guerra de Vietnam. La puesta en escena será remplazada por una escena extradiegética y, más allá de esta, por un discurso reflexivo de imágenes y sonidos: la historia ficcional narrada será desplazada por la verdad ensayística.

Palabras claves: Godard, ensayo, ficción, verdad, no verdad

El ensayo y la ficción

Entre el ensayo y la ficción hay tráficos y contaminaciones, tanto de un lado como del otro. Existen obras híbridas cuya organización formal borra las diferencias entre ensayo y ficción. Algunos textos de Jorge Luis Borges, escritos en una forma ambigua extrema, revisten una indecidibilidad inmanente (¿se trata de un ensayo o de una ficción?) cuya <<resolución>> imposible requiere informaciones exteriores a aquellos (paratexto, metatexto, etc.) Filósofos (decididamente a partir de las masivas constelaciones de citas y su uso ensayístico en Walter Benjamin), críticos y ensayistas citan fragmentos de ficción en sus ensayos -para analizarlos o bien porque el fragmento y el montaje, como métodos de producción textual, ya significan pensar-, crean personajes conceptuales (Deleuze y Guattari, 1993), escriben escenas cargadas de reflexión (Piglia, 2016, p. 217)¹, proveen de una estructura de relato al ensayo (trama, intrigas, suspenso, *raccontos* [Piglia, 2017, p. 60]), etc. En ciertos escritores la prosa expande la ficción a través del ensayo -se trata, según Ricardo Piglia, de "Pensar en el interior de la narración" (2016: 122)²-; algunos construyen una especie de mosaico:

¹ "La decisión de hacer intervenir el pensamiento (todavía no pensado) y la narración me crea problemas múltiples. La solución precaria que tengo a mano es la de argumentar con ejemplos, es decir, con relatos, o sea con argumentos. El concepto debe ser visible narrativamente sin que haga falta enunciarlo. Llamo a eso la escritura conceptual." (Piglia, 2016, p. 217).

² Ricardo Piglia reflexionó acerca de estas cuestiones en sus diarios: "La novela, para mí, aspira a integrar el ensayo, es decir, aspira a la interpretación narrativa" (2017: 93); "Toda la novela

incorporan e intercalan capítulos, bloques o partes ensayísticas en un libro de relatos. Pueden imaginarse y existen múltiples derivas e intercambios entre unas formas y otras en narradores y ensayistas: los textos de registros difusos de Edgardo Cozarinsky, Piglia y W. G. Sebald construidos entre el ensayo literario y el relato, la memoria histórica y la imaginación, cuya potencia es la escritura. Si, a menudo, las formas ensayísticas y narrativas se amalgaman y confunden, la diferenciación epistemológica entre verdad del ensayo y no verdad de la ficción permanece como un criterio estable de distinción entre ambos géneros de escritura; aunque esta diferencia sea escamoteada desde la ficción y desde el ensayo. Aun si la ficción produce efectos en la realidad (superestructura) y el carácter mestizo del ensayo lleve al arte de la narración: la ficción permanecerá en última instancia como no verdadera, mientras que el ensayo pretenderá la verdad, salvo que intercambien aquello mismo que los caracteriza respectivamente. (Rodolfo Walsh, que esclareció la verdad de los hechos y contó la historia desde abajo con sus narraciones surgidas del periodismo, una escritura narrativa e histórica cerrada al arte y a la literatura o Borges, cuyo caso fue antes referido, que escribió ficciones con una perfecta forma de ensayos). Por otra parte, esto también es posible, puesto que el ensayo es (lo) múltiple. La distinción fundamental entre ensayo y ficción se basa en la distinción entre verdad y no verdad: el ensayo aspira a la verdad (Adorno, 2003), mientras que la ficción se caracteriza por no producir verdad (se relaciona con lo verosímil).³ Esta diferenciación de términos reenvía a la distinción aristotélica entre historia y arte, que remite a las categorías de verdad y verosímil. Para definir en sus rasgos fundamentales el término de arte ligado a lo verosímil resultará útil recurrir a las reflexiones de Piglia concernientes a su definición de ficción. Según el escritor:

Aquel que dice y narra en un relato no existe, ésa es la verdad de la ficción; más allá de que todo lo que se dice en el relato sea real y pueda verificarse, la ficción no depende del contenido verdadero o falso de lo que se cuenta (...) (Piglia, 2017, p. 206).

La ficción radica en la existencia imaginaria -no real- del narrador. Dicho de otro modo: "Está en juego la creencia del lector, que es quien decide si recibe un relato como verdadero o falso, o mejor, como real o imaginario." (Piglia, 2016, p. 223). En el reconocimiento de Piglia resuena la conceptualización de verosímil de Aristóteles:

actual tiende a (a partir del surrealismo) a la poesía, ver Cortázar, Néstor Sánchez, Sarduy, Saer. Por mi parte, como Macedonio o Musil, veo en el ensayo el camino de renovación, es decir, aspiro a la apertura que trae una consistencia de varios estilos que se articular novelísticamente, aunque no hayan nacido como formas narrativas." (2016, p. 202).

³ Esta distinción remite a discusiones de larga data: "Aristóteles alcanza, precisamente, la autonomía de la belleza y el arte en relación a la verdad, a diferencia de lo que veíamos en Platón, pues el artista no busca en su obra lo verdadero, como si hace el filósofo o el científico, sino lo *verosímil*. (...) La autonomía de lo bello artístico respecto a la verdad conlleva así, simultáneamente, la idea de que la obra de arte supone una articulación específica, autónoma, de lo que podríamos llamar <<elementos de verdad>>. Hay en ella, por tanto, una dimensión conceptual, cognoscitiva, aunque no asimilable sin más a la dimensión conceptual del conocimiento teórico." (Jiménez, 1992, p. 28). Por su parte, la obra de Godard crea formas intermedias, entre el arte y el pensamiento. Basándose en la filmografía del director hasta 1967, Sontag escribió: "Es innegable que Godard se ha consagrado valerosamente a la empresa de representar o encarnar ideas abstractas como ningún cineasta lo ha hecho antes que él. (...)" (1997, p. 214). Por su parte, citando a Gilles Deleuze, Machado afirmó que "(...) algunos cineastas, sobre todo Godard, introdujeron el pensamiento en el cine, es decir, hicieron pensar al cine con la misma elocuencia con que, en otros tiempos, lo hicieron los filósofos usando la escritura verbal." (2010, p. s/d) En los años ochenta, Godard se ocupará de la filosofía del cine en los últimos capítulos de su monumental serie de video ensayos *Historia(s) del cine* (Rosenbaum, 2018, p. 461), creando una filosofía sin conceptos (Badiou, 2004).

(...) [L]a clave del procedimiento es que quien narra es un sujeto imaginario. La construcción de este lugar, y la posibilidad de hacerlo convincente y creíble, es el núcleo de lo que llamamos ficción” (Ibíd., p. 373).

El filme de Godard *Vivir su vida*, en su carácter de ficción que se basa en artículos periodísticos -en cierto sentido vinculados a la esfera de la verdad, de los hechos-, es un caso en el que aparece claramente la pertenencia de la ficción a un campo diferente que el de la verdad: la historia de la prostituta Naná, el personaje interpretado conmovedoramente por Anna Karina, es (una narración del) cine de ficción, vinculado a la novela y al teatro, que está mezclada con elementos ensayísticos ligados a la verdad, especialmente el capítulo en el que el comentario en la banda sonora describe la prostitución en el París de la época. La pasión que despierta el destino de la protagonista de *Vivir su vida* no radica solamente en la absoluta fascinación de la imagen (el campo-contracampo Karina-Falconette que se revela a la cinefilia moderna, por ejemplo), sino en la forma trágica que viene de una tradición anterior ligada al sentido clásico del drama. Incluso si se considera la tendencia hacia el brechtismo y el “antiaristotelismo” en Godard (que debería investigarse específicamente).

Los desplazamientos formales entre el ensayo y la ficción que fueron señalados en el medio escrito aparecen también en el cine. La cinematografía francesa ha sido pródiga en casos de cineastas ensayistas y de cineastas que filmaron ensayos y experimentaron diferentes formas ensayísticas, alternando entre la ficción y el ensayo en su obra (considerada como filmografía) y/o en un mismo filme: Agnès Varda, Chris Marker, Alain Resnais, Jean-Daniel Pollet, Anne-Marie Miéville, Alain Cavalier y Godard. La obra de este director es paradigma de la forma *entre* el ensayo y la ficción. Su segundo largometraje, *Le petit soldat* (*El soldadito*, 1963) comienza con una escena en la que Bruno Forrester (Michel Subor), el narrador y personaje del filme dice “El tiempo de la acción ha pasado (...) comienza el de la reflexión”. Una apuesta característica del cine godardiano del periodo. Acerca del primer filme de largometraje del cineasta, *À bout de souffle* (*Al final de la escapada*, 1959), Piglia escribió en su diario de 1966:

Me gusta el uso del género, abierto, tangencial, pero básico en la construcción de la intriga. Y me gusta especialmente el uso de las citas, alusiones, discusiones y cortes ligados a saberes diversos que funcionan como contexto de la acción pura. En este sentido Godard es para mí el mejor narrador contemporáneo (2015, p. 233)

Fundiendo en Godard la noción de autor con la de narrador, el escritor argentino destacó los elementos reflexivos del filme tomados de distintos ámbitos -citas, alusiones, discusiones- y al mismo tiempo reconoció el primado de la narración -intriga, acción-. Una idéntica preeminencia que configura todos los filmes godardianos del periodo, excepto *Lejos de Vietnam* y *Dos o tres cosas que se de ella*, puede resumirse en las palabras de Paula Nelson, interpretada por Anna Karina en *Made in USA* (Godard, 1966): “La ficción domina sobre lo real”. En 1966 Pauline Kael consideró la forma del cine godardiano como una “(...) combinación de ensayo, apuntes periodísticos, noticias y retrato, canción de amor y sátira.” (McCabe, 2005: 197). Por su parte, Susan Sontag escribió acerca de las formas antipoéticas del cine de Godard, cuyo modelo es el ensayo en prosa (1997, pp. 217-218). Estas lecturas adhieren al reconocimiento, del propio director, del carácter entre ensayo y novela de sus obras en una entrevista con *Cahiers du Cinéma* de 1962. El cineasta, que en ese momento contaba con cuatro largometrajes, consideraba la crítica cinematográfica (que ejerció durante algunos años en el semanario *Artsy* en los *Cahiers du cinéma*) y la dirección de cine como la continuación de un mismo trabajo por otros medios (pensar, rodar y montar en lugar de pensar, escribir y montar), al

mismo tiempo que notaba las formas entre ensayísticas y narrativas de sus filmes, que (re)trabajaría a hasta su obra tardía (Sebastián, 2018):

En tanto que crítico, yo ya me consideraba como cineasta. Hoy en día sigo considerándome como crítico, y, en cierto sentido, lo soy todavía más que antes. En lugar de hacer una crítica, hago una película, dispuesto a introducir en ella la dimensión crítica. Me considero como un ensayista, hago ensayos en forma de novelas o novelas en forma de ensayos: sencillamente lo que hago es filmarlos en lugar de escribirlos. (Godard, 2004, p. 97)

Jean-Luc Godard. De la ficción al ensayo

La relación entre verdad y no verdad en la obra de Godard es extremadamente compleja y haría falta un estudio específico dedicado al tema.⁴ Se intentará aquí el reconocimiento de algunos problemas concernientes a la ambivalencia entre ambos términos en su cine. Pueden rastrearse en diferentes filmes godardianos del periodo comprendido entre 1955 y 1967 elementos de verdad y de no verdad que en principio remiten a la distinción general señalada, que rebasa la dicotomía ensayo/ficción y que son designados con otras categorías: “Yo he partido de lo imaginario y he descubierto lo real; pero, tras lo real, hay de nuevo lo imaginario” (Godard, 2004, p. 109). En su relación con el cine, las nociones “real” e “imaginario” remiten aquí a distinciones tales como “documental/ficción”, “registro/representación”, “mundo/imagen” y, en última instancia, a las categorías de verdad y no verdad.⁵ Según Didi-Huberman, “(...) Godard se interesa fundamentalmente en la articulación de lo imaginario y lo real -de la ficción y el documento, del arte y la historia (...)” (2017: 154). En el periodo extremadamente prolífico que va de mediados de los años cincuenta hasta 1967 (cinco cortometrajes, catorce largometrajes y siete colaboraciones en filmes colectivos en doce años [MacCabe, 2001]) el director franco-suizo inscribe su presencia en cuanto autor cineasta -entendido como artista- de múltiples y diversas maneras en sus películas. Simultáneamente, y de manera diversa, hay ciertos momentos en otros filmes suyos en los que Godard interpreta a un personaje en la ficción, apareciendo como un figurante más del espectáculo⁶. Se señalarán algunas de estas inscripciones para observar la <<evolución>> de la huella material e imaginaria, de la figura del director en su obra de esos años y extraer conclusiones en relación con el problema de la forma entre el ensayo y la ficción en la filmografía analizada. En una de las primeras películas de Godard, el cortometraje *Une femme coquette* (*Una mujer coqueta*, 1955), los títulos manuscritos por el director introducen cierta ambigüedad puesto que el filme es presentado por Jean-Luc Godard, mientras que la

⁴ Según Gubern (1974), por ejemplo: “(...) el arte de Godard nace de una rara y original síntesis entre la improvisación y las técnicas documentales, por una parte, y la puesta en escena de procedencia teatral por otra. Godard ha comprendido que su cine es una forma de reportaje-ficción (síntesis Lumière-Méliès) cuando ha declarado: ‘Hay en el cine, decía Truffaut, el aspecto espectacular (Méliès) y el aspecto Lumière, que es la investigación. Si hoy me analizo, veo que siempre he querido, en el fondo, hacer un cine de investigación en forma de espectáculo.’” (p. 30).

⁵ Estos problemas que han sido pensados numerosas veces y en torno a los cuales se plantean debates de larga data reclaman un estudio más extenso. Aquí se recurre a cierta simplificación en la identidad de términos muy complejos que remiten a diferentes saberes, para explicar la separación entre obras que buscan producir efectos de verdad y obras que no trabajan en ese registro.

⁶ Godard también actuó en el cortometraje *Les Fiancés du pont Mac Donald* (Agnès Varda, 1961), en *Cléo de 5 à 7* (Cleo de 5 a 7, Varda, 1962), en *La sonate à Kreutzer* (1956) y *Le signe du Lion* (1962) de Eric Rohmer y en *Paris nous appartient* (*París nos pertenece*, Jacques Rivette, 1960).

puesta en escena (*mis en scène*) es firmada por Hans Lucas (heterónimo alemán del cineasta con el que, asimismo, firmó alguno de sus primeros artículos en *La Gazette du Cinéma*[Gubern, 1974: 15]). El cineasta también actúa en este cortometraje: interpreta a un paseante que contrata los servicios de una prostituta (Fig. 1). En el cortometraje *Charlotte et son Jules* (1958), Godard dobla la voz de Jean Paul Belmondo, que interpreta a Jean, ex amante de Charlotte. En *Une Histoire d'eau* (1958), Godard aparece como un narrador cuyos comentarios puntúan la banda sonora. En *À bout de souffle*(*Al final de la escapada*, 1960) el director interpreta a un transeúnte que denuncia al protagonista con la policía. En *Vivir su vida*, Godard dobla al personaje del amante de Naná (Karina) cuando lee El retrato oval de Poe. Puede reconocerse al director en el cameo de la escena de la estación de tren en *El soldadito*(Fig. 3). En uno de los segmentos de París del filme colectivo *Les plus belles escrocs du monde* (*Las estafas más bellas del mundo*), Godard aparece apenas un instante usando un fez y fumando ante la cámara de la periodista francesa (en un punto de vista representado y claramente imaginario, puesto que Raoul Coutard estaba, en la realidad, detrás de la cámara) interpretada por Jean Seberg (Fig. 2). En *Le mépris*(*El desprecio*, 1963) interpreta al ayudante de dirección de Fritz Lang(Fig. 4). En *Made in USA* (1966) Godard es la voz de Richard Poltizer, personaje que nunca vemos y solo escuchamos a través de grabaciones. En *La chinoise*(1967) Godard, fuera de campo y casi inaudible en la banda sonora, interroga a Jean-Pierre Léaud y a Anne Wiazemsky. Asimismo, en este filme se escucha la voz del director cuando da la orden a un actor para que comience a actuar en una toma. En *Deux ou trois choses que je sais d'elle* (1967) Godard inscribe su voz (*over*) en la banda sonora como un susurro. En *Loin du Vietnam*, Godard se filma a sí mismo como cineasta, detrás de la cámara y reflexiona acerca del hecho de hacer una película sobre la guerra en Indochina. La breve reseña de estos filmes demuestra que las inscripciones del cineasta es sus propias películas son numerosas y de signo diverso. Por una parte, están las apariciones de Godard en *El soldadito* y *Le grand escroc*, que, considerando su breve duración en pantalla y su nulidad narrativa, reenvían a los célebres cameos de Alfred Hitchcock⁷; en segundo lugar, están los pequeños papeles interpretados por Godard en *Una mujer coqueta*, *Al final de la escapada* y *El desprecio*, son partes breves, en las que el autor no habla (se limita a realizar gestos y pequeñas acciones), o apenas pronuncia algunas frases; en tercer lugar, el peculiar uso de la voz cuando Godard dobla a los personajes de sus ficciones (*Charlotte et son Jules* y *Vivir su vida*). De esta forma, causada por cuestiones técnicas y de producción, puesto que los filmes fueron rodados sin sonido directo, puede extraerse una metáfora con bordes conceptuales: la figura del ventrílocuo, del portavoz -de la conjunción y la disyunción del sonido y de la imagen-. La voz de Godard habla a través de sus personajes de un modo ficcional (en el extremo, en *Made in USA* la voz grabada es lo único que conocemos de Richard Poltizer, personaje que es interpretado por el director). Esta figura contiene una característica fundamental, que se repetirá en la mayoría de los personajes y narradores (comentaristas y voces en general) del cine godardiano: la cita (alusión, paráfrasis). Como el personaje de la niña de *Chinesisches Roulette*, (*Ruleta china*, Rainer Werner Fassbinder, 1976), que recita plagiando un texto de Nietzsche, haciéndolo pasar como algo escrito por ella misma, los personajes de Godard hablan permanentemente con citas, sin revelar, la mayoría de las veces, que así lo

⁷ El director inglés que apareció reiteradamente en sus numerosos filmes apenas desviando la atención fugazmente de la historia contada en ellos en un instante autorreflexivo. La noción de autorreflexividad del filme, en el que la diégesis es interrumpida, aparece cierta verdad extrafílmica, que concierne a la autoría, a la artesanía y también a la industria (Hollywood) tiene un signo diferente en el extraordinario comienzo de *The wrong man* (1956), en el que Hitchcock se presenta y habla directamente al espectador comentando la singularidad del caso real en el que se basa su película.

hacen.⁸ Marina Vlady, en el comienzo de uno de los filmes godardianos más radicales de la época, *Dos o tres cosas que sé de ella*, señala un segundo sentido de la cita en los personajes de Godard: “Hay que hablar como citando la verdad. Eso es lo que decía el viejo Brecht: que los actores deben citar”⁹; en cuarto lugar, con funciones y formas diferentes, en *Una historia de agua* y en *Dos o tres cosas que sé de ella*, la voz del director es voz over; por último, están los momentos en los que se escucha a Godard hablando fuera de campo -*La chinoise*- y aquellos momentos en los que se filma a sí mismo hablando al espectador -*Lejos de Vietnam*-. Las diferentes maneras en las que el cineasta inscribe su cuerpo y su voz en sus filmes configuran la forma entre ensayo y ficción que estaba creando en ellos. Los cameos, los pequeños papeles y los doblajes que hizo Godard en sus filmes pertenecen al ámbito de la ficción, así como la voz over de Godard en *Una historia de agua*, puesto que, en el caso de este filme, parafraseando a Piglia (2017: 206), el narrador es imaginario. Por otra parte, la utilización de dos voces over en el mismo cortometraje, las dos voces, una de la protagonista y otra del narrador que prefiguran el uso ensayístico del diálogo de los filmes de Miéville-Godard (Sebastián, 2014). Otras apariciones del cineasta en sus filmes renuncian por completo al pacto ficcional o lo suspenden: crean y se sitúan en una escena extradiegética: son las intervenciones del director de cine en cuanto tal. Si bien todas las formas aparecen entremezcladas, habría que distinguir entre ciertas intervenciones de Godard fuera de campo interrogando a sus actores, a la manera del *cinémaverité*¹⁰, con un claro sesgo espectacular del que estaba impregnada la experimentación vanguardista de *La Chinoise* e incluso de *Dos o tres cosas que sé de ella* y el trabajo de pensamiento godardiano en imágenes y sonidos del episodio “CaméraŒil”. Es necesario diferenciar aquí la verdad del ensayo de cierta verdad documental y autorreflexiva, que ya aparecía como germen en la elegíaca escena inicial de *El desprecio*, en la que una voz over

⁸ La cita es una cuestión central de la totalidad de la obra godardiana, que ha suscitado reacciones y pensamientos diversos, desde el texto de Louis Aragon (1981) a el libro de Didi-Huberman *Pasados citados por Jean-Luc Godard*, pasando por el propio pensamiento del director acerca de los extractos, fragmentos, materiales y citas en el cine y lo audiovisual (Godard). McCabe (2005: 143) señala una enorme cantidad de referencias literarias ya en *Vivir su vida*. En los personajes y narradores de Godard no dejan de hablar, escondidos, otras obras y otros autores que el cineasta utiliza como materia expresiva y que generalmente obedecen una lógica de la cita cercana al plagio. Según Sontag: “(...) lo que hace falta es que la literatura se transforme realmente en material, como todo lo demás. Sólo se pueden suministrar extractos literarios, fragmentos de literatura. Para que el cine pueda absorberla, la literatura debe ser desmantelada o dividida en unidades irregulares; entonces Godard puede apoderarse de una porción del <<contenido>> intelectual de cualquier libro (de ficción o no ficción); escoger del acervo público de la cultura cualquier tono de voz discordante (noble o vulgar); invocar en un instante cualquier diagnóstico del malestar contemporáneo que sea pertinente, por el tema, a su narración, aunque no sea coherente con la capacidad psicológica o la competencia mental de los personajes, ya mostrada.” (1997: 216). En palabras de Cozarinsky: “Godard declaró que poco importa de donde saquemos algo, solo importan adónde lo llevamos. (Sus films, tan lejanos de Faulkner, incorporan sin nombrarlo citas de sus libros y las hacen resonar en otro contexto: las famosas ‘Entre el dolor y la nada, elijo el dolor’ y ‘El pasado no ha muerto, ni siquiera ha pasado’).” (2019: 112).

⁹ Se refiere aquí a la noción brechtiana de gestos citables (Piglia, 2017, p. 155). Por su parte, Godard copió en sus películas gestos y acciones de películas del pasado para representar cosas que no había visto en la realidad. En este sentido se habla de verosímil en cuanto a lo creíble o lo posible en cuanto al género y, más ampliamente, a modos de representación (clásico, moderno, etc.), por ejemplo, cuando el cineasta imitó en sus policíacos -especialmente *Al final de la escapada*- el cine de gánsteres y el cine negro anteriores. Según McCabe (2003, p. 198): “A *Deux autres choses* se refiere Godard en posteriores entrevistas como la primera película que no estaba totalmente dominada por la historia anterior del cine.”.

¹⁰ En el *cinémaverité* también había un discurso sobre las imágenes filmadas, pero este introducía la narración e incluso la ficción en el documental: *Moi, un noir* (*Yo, un negro*, Jean Rouch, 1961).

anuncia los créditos del filme y cita una frase de Michel Mourlet, atribuyéndola erróneamente a André Bazin y en la que, además, se ve a Raoul Coutard detrás de la cámara (en conjunción con la célebre música de Georges Delerue). Todas las ficciones de Godard desde *Al final de la escapada* en adelante incluyen:

[P]reguntas, provocaciones, falsos lapsus y auténticos chistes, acrónimos, sofismas, saltos de un tema a otro, máximas, aforismos, quiasmos, tautologías, perogrulladas, comparaciones, fórmulas paradójales, argumentos lógicos, juicios mordaces (...) (Didi-Huberman, 2017, p. 48).

Las escenas de mayor opacidad de *La Chinoise*, el diario del protagonista en *Pierrot el loco* (que a través de este procedimiento introducía la reflexión en el filme), e incluso la voz *over* en *Dos o tres cosas que sé de ella* se diferencian de la secuenciagodardiana de *Lejos de Vietnam* porque están entrelazadas con una diégesis. Es necesario señalar, asimismo, que las apariciones de Godard como director también son representaciones e incluso máscaras (sus actuaciones en sus filmes a partir de los ochenta), pero en el ensayo se sale de la ficción. En suma, se trata de una creación de otro orden: una forma ensayística, no narrativa. Las categorías de ensayo y ficción asimismo definen una intención del autor a través de la obra: Godard narrador/ensayista.¹¹ Estas distinciones no implican que la obra cinematográfica alcance el concepto -medio del ensayo escrito, según Adorno (2003, p. 13)-, ni que el ensayo fílmico, tendiente a la verdad, esté desprovisto de una forma estética: más bien, siguiendo a Godard, la forma misma piensa (Machado, 2010). El filme ensayo se dirige a anegar las diferencias entre pensamiento y arte, teoría y poesía (Machado, 2010). En una de las escenas iniciales de *Dos o tres cosas que sé de ella*, repitiendo un célebre procedimiento utilizado por Chris Marker en *Lettre de Sibérie* (*Carta de Siberia*, 1955), el propio Godard dice sendos textos sobre dos planos yuxtapuestos de la actriz Marina Vlady: con el primero comentario parece hablar diciendo la verdad ("Ella es Marina Vlady..."); con el segundo se adentra deliberadamente en la narración ("Ella es Juliette Jeanson..."). Este desdoblamiento de la forma narrativa en momentos ensayísticos, ora narrativos caracteriza la forma entre ficción y ensayo que alcanza su expresión más importante en este filme, puesto que Godard toma la voz alternando en sí mismo los papeles de autor, cineasta, crítico, escritor, ensayista y narrador. Gracias a la inscripción del grano de su voz, el director llevó al límite, en el cine, algo que Piglia pensó e intentó en literatura:

Buscar una narrativa que no distinga entre sentimientos y razones, que trabaje con argumentos -en el doble sentido, es decir, con historias pero también con razonamientos. (2015, p. 237)¹²

Como fue señalado, el fragmento godardiano de *Loin du Vietnam* significa un corte en la filmografía del director, porque en él se interesa únicamente por los argumentos en el sentido de razonamientos, por la historia (como análisis, narración y exposición), no por la narrativa. En definitiva, se ocupa de un discurso de verdad, no vinculado con la ficción. Si utiliza imágenes de su filme *La Chinoise*, estas aparecen organizadas como materiales (con otras citas y referencias: el motivo principal es la consigna guevarista "Crear dos o tres Vietnam") al interior de un montaje que expone ciertos problemas. En este filme, Godard ensaya pensamientos sobre su posición en cuanto cineasta parisino frente a la guerra de Vietnam; asimismo, analiza las relaciones de clase que se establecieron desde ese lugar con los obreros franceses y la relación que estos

¹¹ Para Piglia, escritor, que a veces confundía en esta figura la de autor y la de narrador, todo se definía en y por la intención o modo del escrito, no por otra cosa: "Novela. No se trata de convertir el documento en ficción, ni de explicar dónde está la verdad en lo que narro, se trata de definir la ficción en el modo de enunciar los materiales reales." (Piglia, 2016: 223).

¹² "Aunque Godard plantea el discurso cinematográfico como algo constantemente abierto a las ideas, éstas son sólo un elemento más en una forma narrativa." (Sontag, 1997, pp. 232-233).

establecen con su cine. La reflexiva voz en primera persona que Godard utilizaba intermitentemente en *Dos o tres cosas que sé de ellas* es potenciada en "CaméraŒil" por la apremiante necesidad de comunicar un pensamiento suprimiendo al extremo las mediaciones (hablar de la guerra). El primero de estos filmes puede considerarse como un proto ensayo y el último como un ensayo puesto que en ellos se inscribe el pensamiento de su autor. Así se diferencian de las ficciones godardianas, recorridas por todo tipo de ideas, en las que los personajes que aparecen en ellas actúan como portavoces de citas que agradaron al cineasta (Godard, 2004, p. 100), pero que no necesariamente expresaron sus puntos de vista (Sontag, 1997, p. 234). Las formas entre narrativas y analíticas de las piezas audiovisuales de Godard, ni puras ficciones ni ensayos, recorren, como un hilo rojo, la obra del artista a partir de sus primeros largometrajes (en sus diferentes etapas, medios y modos de producción). Entrando en lo que podría considerarse su estilo tardío, con *Historia(s) del cine* (1988-1998), momento del que ya se cumplen treinta años, Godard comenzó a crear, y jamás dejó de hacerlo, ensayos audiovisuales desligados de la ficción (Rosenbaum, 2018). Cumpliendo sus expectativas, traspasó los límites de su propio cine y, confirmando singularmente, con su arte, las búsquedas y visiones de una pléyade de artistas e intelectuales del siglo XX, se proyectó hacia el siguiente siglo.

Referencias bibliográficas

Adorno, T. W. (2013 [1954-1958]). El ensayo como forma. *Notas sobre literatura. Obra completa 11* (pp. 11-34). Madrid, España: Akal, S. A.

Aragon, L. (1981 [1965]). ¿Qué es arte, Jean-Luc Godard? En H. M. Geduld (Ed.) *Los escritores frente al cine* (pp. 163-177). Madrid, España: Editorial Fundamentos.

Badiou, A. (2004). Acerca de "¿Qué es tener una ida en cine?" de G. Deleuze. En G. Yoel (Comp.), *Pensar el cine 1: imagen, ética y filosofía* (pp. 83-90). Buenos Aires, Argentina: Manantial.

Godard, J.-L. (2004). Entrevista con Jean-Luc Godard. En C. Chabrol et al., *La Nouvelle Vague. Sus protagonistas* (pp. 95-162). Buenos Aires, Argentina: Paidós.

Cozarinsky, E. (2019). *Los libros y la calle*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Ampersand.

Didi-Huberman, G. (2016). *Pasados citados por Jean-Luc Godard. El ojo de la historia*, 5. Santander – Cantabria, España: Shangrila.

Deleuze, G; Guattari, F. (2011 [1991]). *¿Qué es la filosofía?* Barcelona, España: Anagrama.

Gubern, R. (1974 [1967]). *Godard polémico*. Barcelona, España: Tusquets.

Jiménez, J. (1992[1986]). Concepción de la estética: criterios y presupuestos metodológicos. En *Imágenes del hombre. Fundamentos de estética*. (pp. 23-57). Madrid, España: Editorial Tecnos.

Machado, A. (2010 [2007]). El filme-ensayo. *la Fuga*, 11. Recuperado de <http://www.lafuga.cl/el-filme-ensayo/409>

McCabe, C. (2005 [2003]). *Godard. Retrato del artista a los setenta*. Barcelona, España: Seix Barral.

Sontag, S. (1997 [1969]). Godard. *Estilos radicales*. Madrid, España: Taurus.

Pauls, A. (2018). leer en el cine. *Trance*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Ampersand.

Piglia, R. (2015). *Los diarios de Emilio Renzi: Años de formación*. Barcelona, España: Anagrama.

Piglia, R. (2016). *Los diarios de Emilio Renzi: Los años felices*. Barcelona, España: Anagrama.

Piglia, R. (2017). *Los diarios de Emilio Renzi: Un día en la vida*. Barcelona, España: Anagrama.

Rosenbaum, J. (2018 [2009]). Trailer para *Histoire(s) du cinema*, de Godard. En *Adiós al cine, bienvenida la cinefilia* (pp. 451-472). Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Monte Hermoso Ediciones.

Sebastián, R. (2018). Genealogía godardiana. Notas acerca del ensayo *Le Livred'image*. *VerPoder*. Recuperado de <https://verpoder.com.ar/2018/11/02/genealogia-godardiana-notas-acerca-del-ensayo-le-livre-dimage/>.

Sebastián, R. (junio de 2014). *Antes y después del cine-ensayo*. Ponencia presentada en VII Jornadas de Investigación en Disciplinas Artísticas y Projectuales (JIDAP). Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata, Argentina.

Figuras:

Fig. 1.



Jean-Luc Godarden *Une femme coquette* (1955).

Fig. 2.



Jean-Luc Godarden *Le Grand escroc*, episodio de *Les Plus belles escroqueries du monde* (1964).

Fig. 3.



Jean-Luc Godard detrás de (Bruno Forrestier) Michel Subor en *El soldadito* (1963).

Fig. 4.



Jean-Luc Godard (en la derecha, usando sombrero y gafas) interpretando al ayudante de dirección de Fritz Lang (de espaldas) en *Le mepris* (1965).

Fig. 5.



Jean-Luc Godard detrás de la cámara el segmento Cámara-Œil del film colectivo *Loin du Vietnam* (1967).