¿Cómo pasar de una imagen a otra? ¿Para qué?

[8 puntos sobre la estrategia de montaje de Godard]

Jean-Frédéric Chevallier

(pensamiento)

(pensamiento), (palabra)... Y oBra

ISSN: 2011-804X (impreso)
ISSN: 2462-8441 (en línea)

CC BY NC

Resumen

En las películas de Jean-Luc Godard, no existen vínculos aparentes —sean ellos lógicos, narrativos o sensorio-motores — entre una imagen y la que sigue. Sin embargo, en el *paso* de una a otra, *pasa* algo fuerte y contundente, un flujo de vida. ¿Cómo Jean-Luc Godard lo logra?, y ¿para qué? A estas dos preguntas, Gilles Deleuze aporta elementos de respuesta. Se trata, según el filósofo francés, de combinar las imágenes de tal manera que la calidad de la diferencia entre ellas produzca un tercer elemento —similar a lo que genera el encuentro entre un vino y un queso en el paladar: un tercer sabor, complementa Jean-Frédéric Chevallier—. Y, añade Deleuze, es precisamente esta experiencia de un vínculo creador de algo inesperado la que vuelve a dar fe en el mundo. El efecto estético de una película de Jean-Luc Godard consiste en despertar en sus espectadores el deseo por tejer relaciones entre diferencias —y el gozo por hacerlo—.

Palabras clave: estética; cinema; relación; entre-dos; imagen; sabor

How to Pass from One Image to Another? What for? [8 Points on Godard's Montage Strategy]

Abstract

In Jean-Luc Godard's films, there are no apparent links, neither logical-narrative nor sensory-motor ones, between an image and another. However, in the passage from one image to another, something happens, strong and accurate: a flow of life. How does Jean-Luc Godard manage do achieve this? What for? To these two questions, Gilles Deleuze provides elements of answer. It is about, explains the French philosopher, combining images in such a way that the quality of the difference between one and another produces a third element — a dynamic similar, Jean-Frédéric Chevallier completes, to what generates the encounter, in the mouth, between a particular wine and a particular cheese: a third flavour —. And, Deleuze adds, it is precisely this experience of a creative link bringing up something unexpected that give faith in the contemporary world. The aesthetic effect of a Jean-Luc Godard's film is to awaken in the viewers the desire to weave relationships between differences — and the joy of doing so.

Keywords: aesthetic; cinema; relation; in-between; image; flavour

Como passar de uma imagem para outra? Pelo que? [8 pontos na estratégia de montagem de Godard]

Resumo

Nos filmes de Jean-Luc Godad, não há ligações aparentes — sejam elas lógicas, narrativas ou sensório-motoras — entre uma imagem e a que se segue. No entanto, na passagem de um para outro, algo acontece, forte e vigoroso, um fluxo de vida. Como Jean-Luc Godard consegue isso? e para que? Para essas duas perguntas, Gilles Deleuze fornece elementos de resposta. É, explica o filósofo francês, combinar as imagens de tal maneira que a qualidade da diferença entre elas produz um terceiro elemento - semelhante, completo Jean-Frédéric Chevallier, ao que gera o encontro, na boca, entre um vinho e um queijo: um terceiro sabor. E, acrescenta Deleuze, é precisamente essa experiência de um elo criativo que traz à tona algo inesperado que dá fé no mundo contemporâneo. O efeito estético de um filme de Jean-Luc Godard é despertar em seus espectadores o desejo de tecer relações entre diferenças — e a alegria de fazê-lo.

Palavras chave: estética; cinema; relação; entre-dois; imagem; sabor

1.

Tenía 14 años cuando escuché por primera vez hablar de Jean-Luc Godard. En los suburbios del sur de París donde yo vivía, había un excelente cine club.[1] Aquella tarde estaba con mi madre. Antes de que comenzará la película que habíamos ido a ver, la gente conversaba. Detrás de nosotros, dos mujeres de mediana edad discutían sobre la proyección de la semana próxima. Una informó a la otra que se iba a estrenar la nueva película de Jean-Luc Godard. De inmediato la otra se exclamó: "¡Ah… Godard… ya ni veo sus películas! Antes estaba bien, pero ahora no entiendo nada: no hay historia que seguir, nada… Y eso me enoja sobre manera". Estos comentarios despertaron mi interés: ¿en qué podía consistir una película desprovista de historia y en la que no hubiera nada que entender? Era al menos intrigante. De inmediato pregunté a mi madre por el tal "Jean-Luc Godard". Me respondió que era un gran director de cine. No necesitaba más, ya lo había decidido: regresaría la próxima semana y vería su nueva película: *Soigne ta droite* [*Cura tu derecha*].[2]

Era una tarde de domingo y, junto con un amigo, preparábamos una exposición para la clase de matemáticas. Suspendimos nuestra tarea y, cuando llegamos al cine club, teniendo en mente lo que había oído la semana anterior, sugerí que nos sentáramos cómodamente y miráramos de forma relajada la película, viniera lo que viniera.

Empezó la proyección. Nuestra dama enojada tenía razón hasta cierto punto: no existía tal cosa como una historia que seguir. En una imagen, Godard yacía en el suelo con el segundo volumen de *El idiota* de Dostoievski en la mano derecha. En la siguiente imagen, nubes grisáceas surcaban un hermoso cielo azulado. Después, la banda de electro-rock *Les Rita Mitsouko* ensayaba una nueva canción. Aparentemente, no había ninguna trama que justificará el paso de la primera a la segunda toma y luego de allí a la tercera.

Pero aquella dama también se había equivocado por completo. No me enojé debido a la ausencia de historia, ni tampoco me aburrí. De hecho, sentí un gran regocijo, como si hubiera sido invitado a participar de la vida en un modo asombroso.

Siendo en aquel tiempo tan solo un estudiante de cuarto de secundaria, no busqué hallar una explicación filosófica más profunda. Estaba satisfecho con el efecto que la película había producido en mí. Con mi amigo, corrimos de vuelta a casa y dejamos de pensar al respecto, si bien es cierto que estábamos de un buen humor especial cuando terminábamos de preparar nuestra exposición sobre curvas sinusoidales.

2.

Fue con el paso del tiempo que empecé a preguntarme: ¿cómo logra funcionar una película como aquella?

He aquí una situación similar a la del lector si, supongamos, atiende una cena en casa de un amigo y esa noche la comida resulta tan deliciosa que usted se termina preguntando de qué manera se preparó: intenta descubrir cuál es el secreto de fabricación de tan exquisito guiso.

Conforme pasaron los años, empecé a querer saber más acerca del secreto de fabricación de las películas de Jean-Luc Godard. ¿Cómo pasa de una imagen (el director tumbado en el piso con un libro en la mano) a otra (un cielo azul y nubes grisáceas)? ¿Por qué lo hace de esta forma? ¿Para qué? Es decir, ¿cuál es la estrategia de montaje que aquí opera?

1 Este texto es la transcripción revisada de una conferencia magistral que di el 23 de septiembre 2011 en el marco del *Friday Seminar Group* del Departamento de Estudios Cinematográficos de la Universidad de Jadavpur, Calcuta, India. "How to Pass from One Image to Another? What for?" fue primero publicado en inglés en la revista *Fabricate (Fabric of) Arts • Fabrique de l'Art*, n°1, Calcutta, Trimukhi Platform, 2015, pp. 146-151. Alejandro Zanella me ayudó a componer la presente versión en castellano.

2 *Soigne ta droite,* guión, dirección y edición: Jean-Luc Godard; dirección de fotografía: Caroline Champetier; producción: Gaumont, Ruth Waldburger, 1987.

3.

Regresemos a nuestra dama enojada por no encontrar un hilo narrativo que permita el paso de una imagen a otra. El filósofo francés Gilles Deleuze es aún más específico. Observa una ruptura no solo en los vínculos lógico-narrativos sino también en los vínculos sensorio-motores. En las películas de Godard, ambos tipos de vínculos se vuelven bastante débiles o hasta desaparecen, "en provecho de las situaciones ópticas y sonoras" puras (Deleuze, 1987, p. 23). Detallemos estas rupturas.

En *Pierrot el loco*,[3] la secuencia de la huida de París debería seguir una fuerte línea lógica-narrativa, pues se trata de escapar de la muerte. Pero nada por el estilo sucede. Primero vemos a los dos actores (Anna Karina y Jean-Paul Belmondo) salir corriendo de un apartamento, metiéndose en un coche, de nuevo al apartamento, de nuevo al coche, etc. Un poco después, paran en una gasolinera y cuando se confiesan el uno al otro que no tienen dinero para pagar por llenar el tanque, atacan a los empleados del lugar. Avanzan en coche un rato y entran en un café donde escenifican una pequeña obra sobre la guerra de Vietnam para así conseguir dinero (que de todos modos no necesitaban, pues, de ser necesario, fácilmente hubieran podido robar más combustible). Regresan a la carretera para finalmente quemar el auto. El espectador descubre entonces que había una gran cantidad de dinero en la cajuela: desde el principio pudieron haberlo usado para pagar por la gasolina, o bien para escapar en avión y esconderse en otro país. Así la trama es completamente débil; tan débil que no puede explicar nada concerniente al orden en la sucesión de las imágenes.

En *Nombre: Carmen*[4] no son solo los vínculos lógico-narrativos los que se vuelven frágiles, sino también los vínculos sensorio-motores. Hay una secuencia fabulosa en la que un grupo de jóvenes atacan un banco. Mientras el asalto sucede, con nutridos disparos por todos lados, los clientes continúan con su actividad normal: uno lee tranquilamente el periódico y otro hace complicadas operaciones matemáticas con una gigante calculadora. Es decir: la "violencia" de la "acción" no produce temor alguno. Y así sigue la secuencia: una empleada del banco limpia cuidadosamente la sangre regada en el piso entre dos cadáveres; un policía dispara a uno de los agresores, pero este último sigue corriendo como si ninguna bala hubiera sido tirada. Cuando el mismo policía captura a una de las atacantes —una mujer hermosa—, en lugar de llevarla a la estación de policía más cercana, la besa apasionadamente y la conduce en auto a la playa.

Aquí, entonces, no aplican ni el esquema causa/consecuencia ni el de acción/reacción. La segunda imagen no es consecuencia lógica de la primera, ni tampoco aparece como resultado físico de esta. No hay relaciones preestablecidas entre las imágenes; no hay reglas antepuestas para ir de una a otra. Aparentemente no existe siquiera razón para hilarlas.

Sin embargo, la huida de Paris en *Pierrot el loco* y el asalto del banco en *Nombre: Carmen* son secuencias extremadamente gozosas. Por ende, resulta difícil creer que Godard escogió al azar la imagen 1 (por ejemplo: el policía atrapando a la joven atacante) y la imagen 2 (se besan). En el paso de una a otra opera algo muy poderoso, pero ¿qué?, ¿cómo?

3 *Pierrot le fou*, dirección: Jean-Luc Godard; guión: Jean-Luc Godard a partir de la novela *Obsesión* de Lionel White; dirección de fotografía: Caroline Champetier; producción: Gaumont, Ruth Waldburger, 1987.

4 *Prénom Carmen*, dirección, edición: Jean-Luc Godard; guión: Jean-Luc Godard, Anne-Marie Miéville, dirección de fotografía: Raoul Coutart; producción: Alain Sarde, Antenne 2, 1983.

4.

De nuevo Gilles Deleuze es de gran ayuda. En el séptimo capítulo de *La imagen tiempo* explica:

> En el método de Godard no se trata de asociación. Dada una imagen, se trata de elegir otra imagen que inducirá un intersticio entre las dos. No es una operación de asociación sino de diferenciación, como dicen los matemáticos, o de desaparición, como dicen los físicos: dado un potencial, hay que elegirle otro, no cualquiera, sino de tal manera que entre los dos se establezca una diferencia de potencial que produzca un tercero o algo nuevo. […] La fisura se ha vuelto primera, y en tal condición se ensancha. [Es] el método del ENTRE, "entre dos imágenes" […]. [Es] el método de la Y, "esto y después aquello" […] El todo sufre una mutación, porque ha dejado de ser el Uno-Ser para devenir la "y" constitutiva de las cosas, el entre-dos constitutivo de las imágenes. El todo se confunde entonces con lo que Blanchot llama […] el "vértigo del espaciamiento". (Deleuze, 1987, pp. 240-241).

El análisis resulta no solo brillante sino también sorprendente. A la pregunta de cómo poner en relación dos imágenes inconmensurablemente lejanas una de otra, Deleuze responde: manteniendo inconmensurable la distancia entre ellas.

Detengámonos en pensarlo. Si yo dijera al lector: "intente usted poner imágenes juntas sin recurrir a ningún vínculo lógico-narrativo ni tampoco a ningún vínculo sensorio-motor"; para lograrlo, lo más probable es que usted busque imágenes de alguna manera similares: el rostro de una mujer como imagen 1, el cuello de la misma mujer como imagen 2; o bien un elefante como imagen 1, un camello como imagen 2, etc. Si bien podría no haber usado relaciones de causa/efecto ni de acción/reacción, de una forma o de otra, habría procurado establecer de ante mano ciertos vínculos. Habría buscado puntos comunes entre las imágenes. Las habría inscrito en el marco de un tema único: el cuerpo de una mujer, los animales en la India o de otro lugar, etc. Habría maniobrado para limitar la diferencia entre una imagen y otra. Se habría esforzado en reducir la brecha —incluso habría tratado de llenar esta brecha—.

Todo al revés, lo que Deleuze propone es pensar una combinación de imágenes que no intente reducir las diferencias entre ellas, que no trate de llenar el *vacío* que las separa. Y Deleuze nos invita a enfocar tan extraña estrategia porque apuesta a que es dentro del *vacío* mismo que radica lo importante del cine moderno. La diferencia que separa dos imágenes, este "entre-dos", este "vértigo del espaciamiento" es el lugar donde todo el asunto sucede, es ahí donde lo que está en juego se juega.[5]

5 La idea de la *brecha* se encuentra presente en *La imagen-movimiento*: "La originalidad de la teoría vertoviana del intervalo estriba en que éste ya no indica el abrirse de una desviación, la puesta a distancia entre dos imágenes consecutivas, sino, por el contrario, la puesta en correlación de dos imágenes lejanas (inconmensurables desde el punto de vista de nuestra percepción humana)" (Deleuze, 1985, p. 123).

5.

Regresemos a la misma cita. Cada imagen, escribe Deleuze, requiere de cierto "potencial". En otras palabras: necesita consistencia, singularidad, unicidad, una fuerza propia, de modo que, puesta en relación con la siguiente imagen (que también debe de poseer su propio "potencial", consistencia, etc.), "un tercero" aparezca, una terca consistencia sea producida.[6] En resumen: un primer potencial junto con un segundo potencial da, porque hay "diferencia de potencial", "algo nuevo"…

Tengo que confesar que me tardé varios años para comprender *realmente* esta extraña dinámica. De hecho, la entendí gracias a una experiencia culinaria. La detallo ahora.

Consigamos por un lado un vino tinto de la región de Borgoña llamado Nuit-Saint-Georges y consigámoslo de al menos seis años de edad, así alcanzará su máximo "potencial". Consigamos por otro lado un queso llamado Époisses, famoso por su fuerte e incluso desagradable olor, así como por su apariencia casi goteante.

Tomemos un pequeño trozo de queso y enseguida un sorbo de vino. ¿Qué sucede? Por un instante, tres elementos coexistirán en el paladar: el amargo y fuerte olor del queso, el seco y ácido aroma del vino, y un tercer sabor, fruto del encuentro. Este tercer sabor es cercano al de la avellana, alzándose en la parte trasera de la boca mientras el aroma del vino se extiende a lo largo de la lengua y el olor del queso se asienta en la parte baja del paladar.[7]

Así, muy concretamente, primero, hay dos elementos: un queso y un vino, ambos con alto potencial, fuerte singularidad, profunda diferencia; segundo, hay un espacio vacío: la boca; y tercero, hay un intento por poner los dos elementos en relación —sorbiendo y masticando— en este espacio vacío. Y, al hacerlo, un tercer elemento es producido: un tercer sabor.[8]

6 Es por esta razón que, en *La imagen-movimiento*, es tan importante, para Deleuze, dar una lista de los diferentes tipos de imágenes. En su primer volumen sobre cine, el filósofo describe con abundantes detalles y, una por una, estas distintas imágenes: cómo fue construida cada una, de qué manera opera para producir uno u otro efecto sobre el espectador (Véase Deleuze, 1985, pp. 124-125, 141-142, 149-150, 171-172). Es que era necesario primero notar las singularidades de cada imagen antes de analizar, luego, lo que sucede cuando estas diferentes imágenes interactúan entre ellas. En el segundo volumen, *La imagen-tiempo*, la pregunta se vuelve así: si ya disfrutamos de las situaciones ópticas y sonoras puras, si las imágenes autónomas nos brindan placer cada una por sí sola, ¿por qué necesitamos conectarlas de nuevo? Es decir, si cada imagen es suficientemente consistente por sí misma, ¿cómo y por qué pasar de una imagen a otra?

7 Para un análisis más detallado de esta experiencia culinaria, véase Chevallier, J-F. (2011). Fenomenología del presentar. *Literatura: teoría, historia y critica,* 13, 56-57. Véase también en francés: Chevallier, J-F. (2015). *Deleuze et le théâtre. Rompre avec la représentation*. Besançon: Les Solitaires Intempestifs, pp. 99-104.

8 Se puede llevar a cabo experimentaciones similares con, por ejemplo: unas colas de langostas hervidas y un Moret-Saint-Denis (vino blanco de Borgoña), un trozo de pastel Vacherin con frutas rojas y una copa de Martini Gold, o bien pulpa de coco fresca y cerveza de arroz. En cada caso surge un tercer sabor, en cada caso distinto.

Es importante notar que este tercer sabor no resulta de una mezcla sino de un encuentro, de un entrecruce. Es realmente un tercer sabor, diferente de los otros dos y que se *presenta* en el mismo momento y espacio. Matemáticamente, habría que escribir: 1 + 1 = 3. Tres elementos están presentes aquí y ahora: "1" vino, "1" queso y aquello que el encuentro ha producido, un "+". Este "+" es el "tercero o algo nuevo" al que Deleuze apuntaba. 1 imagen + 1 imagen = 3 imágenes, siendo el "+" la tercera imagen.

¡Ojo! Hay que cuidar de no fijar este tercero surgiendo, no volverlo una suerte de "esencia". Si hablamos de un primero, un segundo y un tercer elemento, o bien de una primera, segunda y tercera imagen, el tercer elemento no es de la misma naturaleza que el primer y segundo, la tercera imagen no es de la misma naturaleza que la primera y segunda. El queso y el vino son alimentos; el gusto a avellana es un sabor; y, estrictamente hablando, la tercera "imagen" no es nada sino una simple visión. Lo podemos decir de otra manera: los dos primeros elementos (dos primeras imágenes) son *movimientos*, el tercero (la tercera) es una *fuerza*, un combinado de fuerzas, una "asociación de fuerzas",[9] es decir un *devenir*.

Esta "asociación de fuerzas" es poderosa porque cambia la mirada, la vuelve distinta, hace pues que *devenga* otra. El tercer sabor a avellana induce una nueva apreciación del queso y del vino. Un servidor disfrutó uno y otro aún más a causa de lo que su encuentro produjo: el primer y segundo ingrediente alcanzan más *sabor* ya que entre ellos otro *sabor* ha germinado. De igual manera, la aparición de una "Y" entre dos imágenes transforma ambas, las vuelve más apreciables y apetecibles: ahora, es decir ya que existe un "entre-dos", al descubrir Godard en el piso, nuestro enternecimiento incrementa *y*, al contemplar cielo y nubes, nuestra ensoñación se multiplica, etc. Cuando experimentamos el surgimiento de una tercera imagen/visión, la primera y la segunda cobran mayor importancia, relevancia —o bien, para seguir en lo culinario: más jugo—.

9 Véase Deleuze, G. (1996). *Crítica y clínica* (trad. Thomas Kauf). Barcelona: Anagrama, p. 184. Sobre las nociones de *movimiento* y *fuerza*, su relación dinámica y sus diferencias, véase Chevallier, J-F. (2007). Deleuze y el teatro 1. El teatro de la repetición. *Revista K*, 1, Ediciones Hipatia, 13-14. Para más detalles todavía, véase en francés Chevallier J-F. (2015, pp. 20-28).

6.

Aquí viene la segunda parte de mis preguntas: ¿por qué hacer eso?, ¿para qué?

Un primer elemento de respuesta lo da un antiguo tratado sánscrito sobre las artes titulado el *Nâtyasâstra*. En este, hay una sección en la que se detalla la teoría de los *rasas* —traducido en español como "teoría de los sabores" —.

> Cuando se combinan varios condimentos, salsas, hierbas y otros ingredientes, se siente otro sabor (diferente de los sabores individuales de cada uno de los componentes). Por ser un sabor que se disfruta, es llamado *rasa*. Las personas que comen alimentos preparados con diferentes condimentos y salsas, etc., si son personas sensibles, disfrutan los diferentes sabores y luego sienten placer (o satisfacción); lo mismo ocurre con los espectadores sensibles. (Rangacharya, 2010, p. 55. Traducción de Alejandro Zanella).

Es decir: la experiencia sensorial del "+", del "otro sabor diferente de los sabores individuales", esta experiencia es placentera. Si bien el sabor "de cada uno de los componentes" es apreciable en sí, es la combinación, siempre y cuando alcanza ella producir "otro sabor", la que despierta "placer" —un "placer" demultiplicado por los "diferentes sabores" ya que los atraviesa a todos una fuerza sensible ("*rasa*") fruto de su encuentro—. Si bien los espectadores "disfrutan los diferentes sabores", "sienten placer" al sentir el "*rasa*". Y es cierto que la "satisfacción" gozosa que experimenté al ver *Cura tu derecha* era de este tenor. Sin duda ha de ser una de las razones que explique por qué Godard así ensambla las imágenes.

Sin embargo, tal cual la respuesta queda incompleta. Faltan otros aspectos. Tomemos de nuevo un ejemplo. Esta vez: *Una catástrofe*,[10] un cortometraje muy breve (un minuto siete segundos de duración) que Jean-Luc Godard realizó en 2008. En este, la brecha entre las imágenes es enorme: la secuencia de la escalinata en *El acorazado Potemkin* de Eisenstein[11] + imágenes (un avión, un tanque,

10 *Une catastrophe*, guión, dirección y edición: Jean-Luc Godard; producción: Festival Internacional de Film de Viena, 2008.

11 *El acorazado Potemkin*, dirección y edición: Serguéi M. Eisenstein; guión: Nina Agadzhànova, Serguéi M. Eisenstein, dirrección de fotografía: Eduard Tissé; producción: Jacob Bliokh, 1925.

un soldado, un cuerpo) de la guerra en ex-Yugoslavia + un extracto de un romance alemán de 1930 (*People on Sunday*),[12] cada parte interrumpida por frases incompletas de un poema en francés. Aquí, repito, "el vértigo del espaciamiento" es tremendo. Si bien sentimos placer, este vértigo nos lleva. Los bordes de nuestra inmanente existencia son sacudidos y desplazados: aquí y ahora hay más de lo que hay; algo no estaba ahí y de repente está.[13] Al placer se adjunta la vertiginosidad del descubrimiento.

En otras palabras, a la pregunta "¿Para qué hacer así sucederse las imágenes?", habría que responder ahora: "Para permitir al espectador experimentar el hecho de que, a veces, *aquí y ahora*, *hay más de lo que hay*…"

7.

Pero la segunda pregunta todavía no ha sido exhaustivamente resuelta. Cuando vemos una película de Jean-Luc Godard, sea *Soigne ta droite*, sea *Pierrot el loco*, sea *Nombre: Carmen* o sea *Una catástrofe*, no sería correcto decir que nada más brincamos, por un lado, de un instante placentero a otro y, por otro lado, de un descubrimiento vertiginoso al que sigue. Algo también sucede en la continuidad misma del proceso, en el flujo constituido por el encadenamiento de imágenes.

Volvamos brevemente a mi punto 3. Si hubiera lazos lógico-narrativos, el propósito sería contar una historia, hacer entender al espectador a través de una sucesión de imágenes lo que le pasó al héroe y a la heroína. Por ejemplo: estaban ellos enamorados; sin embargo, no pudieron casarse debido a la incompatibilidad de sus respectivos trasfondos sociales, así que deciden suicidarse, pero sus padres se vuelven muy tristes con esta perspectiva y, finalmente, resistiendo al chismorreo de sus propias comunidades, acceden a unir el héroe y a la heroína. Así sucede en el emblemático *Bobby* de Raj Kapoor.[14]

O, si hubiera que seguir vínculos sensorio-motores, como en *El acorazado Potemkin*, el propósito del montaje sería hacer al espectador darse cuenta de que la sociedad feudal rusa debería ser cambiada de pies a cabeza: es demasiado violento ver a los obreros ser tan mal tratados y por ende tiene que implementarse un nuevo dispositivo político.

En ambos casos, el director tiene algo que decir a su público: una historia que contar en el primero, una ideología que implementar en el segundo. Pero Jean-Luc Godard no tiene nada que decir, incluso no quiere que se diga nada. Para él, un cineasta nunca debe tratar de transmitir mensaje alguno, sea narrativo o sea ideológico. Porque lo que tenga que decir carece de relevancia. Lo que importa es la película por sí misma:

12 *Menschen am Sonntag*, dirección: Robert and Curt Siodmak, guión: Billy Wilder, dirección de fotografía: Fred Zinnemmen, Eugen Schüfftan, producción: Edgar G. Ulmer, Seymour Nebenzal, Film Studio, 1930.

13 El crítico de cine Olivier Séguret hablaba de "algo como un *spleen* jupiteriano, entre retumbante tormenta y toques de tambor" en el periódico *Libération* del 16/09/2008.

14 *Bobby*, dirección, edición y producción: Raj Kapoor, guión: K.A. Abbas, dirección de fotografía: Radhu Karmakar, 1973.

> Lo que un autor dice no tiene nada que ver con lo que muestra. […] Al autor lo dejamos de lado. Aquello que Nicholas Ray quiso decir cuando hizo *Johnny Guitar* me tiene sin cuidado; por el contrario, la película en sí misma… (Bonnaud, Godard y Kaganski, 1996).

Para ilustrar esta postura, Godard explica que, cuando se quedó algunos días en la casa de verano de Roberto Rossellini, en vez de conversar, prefirió lavar los platos… Era, para él, la mejor manera de compartir a diario la vida del gran director italiano: estar presente aquí y ahora, compartiendo momentos de vida, en vez de estar comunicando una intención previa o proyectada.

> Conocí a Roberto [Rossellini] […]; fui huésped de su familia y él me decía: "*Jean-Luc, eres imposible, nunca dices nada, bah… al menos lava los platos*", y así lo hice. Y yo estaba muy feliz porque estaba en casa de Roberto, lo que para mí también era cine. Me llevaba bastante bien con él y su perro; él me apreciaba mucho, pero me encontraba insoportable. También me tenía algo de resentimiento por la entrevista que inventé con él para *Les Cahiers du Cinema* sobre su película *India.* (Bonnaud, Godard y Kaganski, 1996).

Sin que lo pareciera, aquí Godard nos aporta otro elemento más de respuesta. Si, después de haber visto *India: Matri Bhumi*, [15] escribió una entrevista en la que inventó las respuestas de Rossellini, es decir si el director-Rossellini no estuvo ahí y el espectador-Godard decidió actuar ambas partes, el entrevistador y el entrevistado, el que pregunta y el que responde, es que el propósito no era entender lo que "quiso decir" el director sino lo que el espectador quiere decirse a sí mismo (o bien a otros) después de ver la película. No es cuestión de entender la mente del supuesto "autor" sino de asir lo que uno mismo —en tanto que contemplador de la obra fílmica— está pensando.

8.

Hasta ahora tenemos tres elementos de respuesta: 1) la experiencia sensorial del hecho de que 1 + 1 = 3; 2) el descubrimiento que esta experiencia implica, y 3) el deseo de uno mismo de compartir lo que uno piensa al hacer este descubrimiento. Si juntos los tres: el espectador enuncia lo que llega a pensar del hecho de que, a veces, 1 + 1 = 3. Así *in fine* el propósito es ese: que los espectadores gocen y experimenten en su mundo presente tanto la posibilidad de las relaciones como la necesidad de pensarlas. Uno ve las películas de Godard para eso: para sentir, en carne propia, la dinámica que lleva a la creación de relaciones y para trabajar, personalmente, la cuestión del "ENTRE", de la "y".

Si bien somos tocados en lo sensible, si bien disfrutamos este toque, suele pasar que después pensamos al respecto: la *diversidad* de relaciones (aparte de las ya establecidas), la *multiplicidad* de vínculos (fuera de los que conocíamos), es lo que nos da para pensar. Y es, Deleuze sugiere, lo que precisamente nos permite creer de nuevo en nuestro mundo:

> Lo que se ha roto es el vínculo del hombre con el mundo. […] Ni siquiera creemos en los acontecimientos que nos suceden, el amor, la muerte, como si sólo nos concernieran a medias. No somos nosotros los que hacemos cine, es el mundo que se nos aparece como una mala película. […] La relación de la que el hombre está desposeído no puede ser reemplazada más que por la creencia. […] Sólo la creencia en el mundo puede [re]enlazar al hombre con lo que ve y oye. Lo que el cine tiene que filmar no es el mundo, sino la creencia en este mundo, nuestro único vínculo. […] Volver a darnos creencia en el mundo, ése es el poder del cine moderno (cuando deja de ser malo). Cristianos o ateos, en nuestra universal esquizofrenia, *necesitamos razones para creer en este mundo*. (Deleuze, 1987, pp. 229-230).

Al final del Evangelio de Juan (20:24-29), Tomás exige a Jesús las pruebas físicas de su resurrección. Jesús le muestra las heridas que aparecen en sus manos y su costado. Entonces Tomás cree —es decir, cree que algo más es posible—. De manera similar, al darnos a ver altos potenciales entre imágenes, al dejarnos sentir el deseo de pensar el "ENTRE", ciertas películas —las de Godard en primera instancia— nos dan la prueba de que existen vínculos creativos —y relaciones idiosincráticas— que pueden construirse en nuestro mundo presente. Y estamos tanto más convencidos como nuestra experiencia ha sido sensitiva y personal: lo hemos observado durante la proyección, experimentado de forma personal, disfrutado sin temor, pensando sin control.

De este disfrute y de esta libertad, sacamos la fuerza para creer que, fuera de la sala de cine, no solo relaciones creativas y vivas entre diferencias (personas diferentes, ideas diferentes, cosas diferentes, etc.) son posibles de tejer, sino también que es necesario tejerlas. Al tiempo que empezamos a creer, empezamos a querer, creer que somos y querer que seamos, como Godard dirá de sí mismo, una "línea de unión", un guión (en francés: un "*trait d'union*").

15 *India: Matri Bhumi*, dirección: Roberto Rossellini; guión: Fereydoun Hoveyda, Sonali Senroy Das Gupta, Roberto Rossellini; dirección de la fotografía: Aldo Tonti; producción: Aniene Film, UGC, 1959.

> Mis abuelos tenían una enorme propiedad con cinco casas frente al lago. Mi familia paterna no era tan rica, pero sí acomodada; ellos tenían solamente una casa al otro lado del lago, en Francia. Cada uno podía ver la casa del otro desde su respectiva orilla. Con un telescopio podíamos incluso ver al otro. Cuando íbamos de vacaciones, nos dábamos los buenos días antes del almuerzo. Había rituales, ceremonias. Mi padre poseía un bote llamado *"Le trait d'union"* [la línea de unión, i.e, el guión]. Así que todo esto tuvo por seguro una gran influencia en mí. Yo mismo no soy más que una línea de unión [un guión, *trait d'union*]. Incluso tengo un nombre doble. (Godard, 1985, p. 599).

Para eso son las películas de Godard: para ayudarnos a ser productores de relaciones, recordar que nunca cesamos de ser guiones, líneas de unión, que en eso reside el sabor de nuestras vidas.

Referencias

Bonnaud, F., Kaganski, S. y Godard, J. (1996). "Le petit soldat: Jean-Luc Godard". Entrevista con Jean-Luc Godard. *Les Inrockuptibles*, 81. Recuperado de https://www.lesinrocks.com/1996/11/27/actualite-cinema/actualite-cinema/le-petit-soldat-jean-luc-godard/

Chevallier, J-F. (2007). Deleuze y el teatro 1. El teatro de la repetición. *Revista K,* 1, 12-18.

Chevallier, J-F. (2011). Fenomenología del presentar. *Literatura: teoría, historia y critica*, 13, 49-83.

Chevallier, J-F. (2015). *Deleuze et le théâtre. Rompre avec la représentation*. Besançon: Les Solitaires Intempestifs.

Deleuze, G. (1985). *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1* (trad. Irene Agoff). Barcelona: Paidós.

Deleuze, G. (1987). *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2* (trad. Irene Agoff). Barcelona: Paidós.

Deleuze, G. (1996). *Crítica y clínica* (trad. Thomas Kauf). Barcelona: Anagrama.

Godard, J-L. (1985). *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*., París:, Cahiers du Cinéma / Editions de l'Etoile, 1985.

Rangacharya, A. (2010). *The Nâtyasâstra . English translation with critical notes*. Nueva Delhi: Munshiram Manohharlal.

Jean-Frédéric Chevallier

ORCID: ----------

Doctor en Estudios Teatrales (2002), Universidad de la Sorbonne Nouvelle, Paris, Francia; maestro en Filosofia, Universidad Paris Nanterre (1997), Francia. Director de Trimukhi Platform, Calcuta, India. Correo electrónico: jfc@trimukhiplatform.org. Nació en 1973 en Francia, filósofo, director de teatro y videoartista, Jean-Frédéric Chevallier ha sido docente en la Universidad de la Sorbonne nouvelle en París y profesor en la Universidad Nacional Autónoma de México. Desde 2008 codirige en la India la organización indígena Trimukhi Platform y la revista bilingüe *Fabricate (Fabric of) Art • Fabrique de l'Art*. Con más de cuarenta montajes escénicos a su nombre, es autor, entre otros, de los *libros El Teatro hoy: una tipología posible* (Paso de Gato, 2011), *Deleuze et le théâtre : rompre avec la représentation* (Les Solitaires Intempestifs, 2015) y del filme *Drowning Princess* (DVD L'Harmattan, 2009). Una lista completa de sus publicaciones en español puede ser consultada en: http://trimukhiplatform.org/esp/publicaciones/

Correo electrónico: jfchevallier@trimukhiplatform.com

Artículo de investigación recibido el 25 de abril de 2019 y aceptado el 27 de mayo de 2019.

ISSN: 2011-804X (impreso)
ISSN: 2462-8441 (en línea)