

## Las formas de la enunciación colectiva en *Ici et ailleurs* (Jean-Luc Godard, 1974)

Por Miguel Alfonso Bouhaben

### Resumen

A propósito del documental *Ici et ailleurs* (Jean-Luc Godard, 1974), nos proponemos recorrer los conceptos clave de la teoría rizomática de Deleuze-Guattari de cara a determinar el particular modo de enunciación que Godard-Miéville ponen en marcha en este texto audiovisual. Se trata en todo caso de arrojar luz sobre la crítica a la subjetividad moderna que las corrientes postestructuralistas han puesto en práctica utilizando como modelo el discurso movedizo que se presenta en este complejo documento-rizoma.

### Palabras clave

Rizoma, Godard, Deleuze, Enunciación Colectiva.

### Summary

About the documentary *Ici et ailleurs* (Jean-Luc Godard, 1974), we propose to explore the key concepts of the theory of Deleuze-Guattari rhizomatic in order to determine the particular mode of enunciation that Godard-Miéville are launched in this audiovisual text . It is in any case to shed light on the critique of modern subjectivity poststructuralist currents have implemented using mobile as the speech model presented in this complex document-rhizome.

### Keywords

Rhizome , Godard, Deleuze, collective enunciation.

### Datos del autor

Doctor en Comunicación Audiovisual (Universidad Complutense de Madrid). Licenciado en Teoría de la Literatura y Literatura Comparada (UCM). Licenciado en Filosofía (UCM). Profesor de

"Filosofía y cine" dentro del marco de los Proyectos de Innovación educativa de la UCM. Profesor de "Arte y cine" en el Master en Teoría, Crítica y Valoración del Arte Contemporáneo del Instituto Superior de Arte I|Art. Profesor de cine en la Fundación Shakespeare de España. Profesor de Filosofía en la Enseñanza Secundaria (Comunidad Autónoma de Madrid). Autor de los documentales *Palabras* (2004) y *La Muerte de la Filosofía* (2005), ambos proyectados en Festivales de Cine y Universidades de España, Portugal, Italia y Argentina. Ha participado en Congresos y Seminarios con ponencias sobre las relaciones entre el cine y la filosofía. Su último trabajo es la introducción a *Memorias de un cineasta bolchevique* de Dziga Vertov editado recientemente por la editorial Capitán Swing. [mabouhaben@gmail.com](mailto:mabouhaben@gmail.com).

Todo texto fílmico, incluso aquel que pretende conquistar un máximo de objetividad excluyendo toda pregnancia subjetiva, guarda en su interior el latido de su autor, la huella indeleble de una enunciación. En el terreno del cine documental -terreno en principio esquivo a toda contaminación subjetiva debido a que en la búsqueda de la captación y representación de lo real se pretende evitar el control sobre lo que acontece- encontramos multitud de muestras y propuestas que incluyen una marca afectiva, un palpito que deja entrever el punto de vista del productor del discurso audiovisual. Como muestra Bill Nichols en su ya clásico *La representación de la realidad* "el grado de control ejercido en la producción es evidente, infalseable y por tanto una guía fiable en todo momento" (1997: 42)

Ahora bien, no todas las huellas de la subjetividad tienen ni la unicidad del *cogito* cartesiano -recordemos que para René Descartes el *cogito* es la sustancia pensante que determina la unidad y realidad de la existencia, es decir, aquello que posibilita la diferencia y en cierta medida aísla a los diversos sujetos- ni la unicidad del "yo pienso" (*ich denke*) kantiano que

hereda del racionalismo estos mecanismos de sujeción. Algunos cineastas arriesgados prefieren componer films donde poner en marcha dispositivos de enunciación menos centralizados e identitarios, films que hacen un esfuerzo por enunciar lo común, por hablar en plural y romper la unicidad de la conciencia. Este es el caso del documental *Ici et Ailleurs* (Jean Luc Godard, 1974) una suerte de *bricolage* cuya genealogía se remonta a un encargo de Al-Fatah sobre las revueltas palestinas de 1970 y que se iba a llamar *Jusqu'à la victoire*.

Godard no se veía con fuerzas para construir un discurso coherente con el material filmado, era incapaz de montar esas imágenes y sonidos que había recogido ya que no tenía el impulso moral de reordenar ese trágico rompecabezas. Pero Anne-Marie Miéville le animó a dar forma al material y junto a ella construye un complejo sistema de enunciación que anticipa la teoría rizomática de Deleuze-Guattari. ¿Cómo conectar las imágenes y los sonidos de la revolución palestina? ¿Desde dónde hablar para no caer en la impostura o la incoherencia? ¿Cómo conjugar la enunciación del yo (Godard), del tú (Miéville) y del ellos (los palestinos)? Estas preguntas van a ir tejiendo el discurso del film poniendo de manifiesto su carácter rizomático. Gilles Deleuze y Félix Guattari, en *Mil Mesetas* (1988), su obra escrita a dúo, definen el rizoma como un espacio fluctuante en el que se conectan tanto sistemas de signos como estatutos de estados de cosas. Por un lado, todos los sistemas o regímenes de signos -todos los discursos, todos los códigos de la ciencia, el arte, la política, la economía, la biología- se aglutinan y rompen sus límites específicos para entrar en un campo de diferenciación universal. Por otro lado, todos los sistemas o códigos perceptivos, gestuales, cognitivos, también rompen sus contornos y descentran, derrumban, deliran y deconstruyen todo orden orgánico. En este sentido, *Ici et Ailleurs* puede considerarse un film-rizoma que despliega un dispositivo que imposibilita la definición de un orden de los signos -visuales y sonoros- y que descentra a los sujetos de la enunciación. El yo de la escritura estalla en mil pedazos, pierde su carácter unitario y deviene multiplicidad. Una multiplicidad (Godard-

Miéville-Palestinos) cosida con "una pluralidad de otros textos, de códigos infinitos" (Barthes, 2001: 6). Y por ello, este descentramiento que dinamita el sujeto genera las condiciones de posibilidad para que el *cogito*, dentro de las coordenadas del pensamiento postestructuralista de Deleuze-Guattari, devenga mito. El *cogito* en el sentido moderno se destruye, sus contornos se disuelven y conforman una maraña, una colectividad, una multitud. Así, la propuesta filosófica de Deleuze-Guattari define una deconstrucción de los signos y los sujetos que resulta útil y pertinente para el análisis y la descripción del modo de enunciación colectiva de *Ici et ailleurs*.

Este proyecto godardiano es tan multiconectivo como el propuesto por Deleuze-Guattari. En él, la interconexión de todos los códigos desmantelará todo proyecto teleológico, toda tendencia narrativa encaminada a un fin prefijado, y pondrá de relieve la capacidad de apertura del texto audiovisual, su maleabilidad y su potencia conectiva. Este dispositivo realmente pone en práctica la noción de *inter-texto*. Pero, por otro lado, la disolución de los contornos del *cogito* puesta en marcha en el trabajo dialógico entre Godard y Miéville va a proporcionarnos una clave metodológica fundamental: si ya no hay un sujeto solidificado y estratificado por estos códigos, entonces pierde densidad lo que Michel Foucault (2008) ha llamado *función autor* y cobran mayor protagonismo las prácticas y las enunciaciones colectivas. A este dispositivo lo llamaremos práctica del *inter-ser*.

## **La conjunción Y**

En *Ici et ailleurs* podemos entrever las huellas de los principios deleuzeanos de la conexión y la heterogeneidad: "1º y 2º Principios de conexión y heterogeneidad: cualquier punto del rizoma puede ser conectado con cualquier otro" (Deleuze, 1988: 13). En este film se aplican ambos principios que en realidad son uno solo. Podemos observar como la distancia entre los elementos heterogéneos de lo audiovisual -entre la imagen visual y la imagen sonora- se diluye para trazar diferencia que no

pertenece a ninguna de las dos imágenes conectadas. Una frontera heterogénea que dibuja un trazo desterritorializado entre los pronombres "mi", "tu" y "su", por un lado, y entre el sonido y la imagen, por otro lado. Esta frontera dibujada se inscribe y cristaliza en la siguiente imagen textual:



Éste entramado de palabras abre el film. En el eje vertical de la primera columna de palabras vemos como la diferencia de significados del conjunto se basa en una diferencia de fonemas: /m/, /t/ y /s/. Estas diferencias componen y articulan los tres pronombres posesivos de la primera, segunda y tercera persona del singular: *mon* (mi), *ton* (tu) y *son* (su). La segunda columna tiene un único componente, *image* (imagen), situado en el tercer lugar de la columna. Vacías quedarían las casillas de una matriz imaginaria compuesta por dos columnas y tres filas. En la tercera fila se relacionan los significantes *son* e *image*. El carácter polisémico de *son* -que significa "su" pero también significa "sonido"- y el parpadeo continuo de las palabras *son* e *image*, nos revelan una nueva relación. Si sintetizamos ambas

# Cine Documental

relaciones, entre los posesivos y entre el sonido y la imagen, obtendremos la multiplicidad de relaciones que se traman en el film: mis imágenes y mis sonidos, tus imágenes y tus sonidos, sus imágenes y sus sonidos. Esta trama de relaciones se efectúa mediante la conjunción *et*: "Toda la trayectoria toda la reflexión de Godard cabe en esta palabra clave que establece a la vez un acercamiento y una oposición" (Braucourt, 1976: 21). La importancia de esta conjunción es determinante. No basta con poner "una imagen tras otra": hay que poner "una imagen y otra" para captar la relación, afirma Godard en la voz en *off* del film. Por eso en este ensayo fílmico, la segunda imagen que aparece "escrita" en la pantalla es la conjunción *et*:



Deleuze ha escrito algunas páginas clarificadoras sobre la función de la conjunción "Y" en el cine de Godard:

La multiplicidad no está nunca en los términos, no importa cuál sea su número, ni tampoco en el conjunto o en la totalidad. La multiplicidad reside precisamente en la Y, que es de naturaleza distinta que los elementos o los conjuntos. Si no es elemento ni conjunto de elementos, ¿qué

# Cine Documental

es esta Y? Creo que la fuerza de Godard consiste en vivir, pensar y mostrar esta Y de una manera extremadamente nueva, haciéndola funcionar activamente. (1995: 73)

La conjunción "Y", por tanto, es una multiplicidad, una pluralidad que no reside en los términos -en las imágenes, los sonidos o los textos en pantalla- sino en la conjunción "Y" como lugar del devenir, como zona de una multiplicidad no centrada. Una zona de creación-destrucción.

El propio Godard, en una entrevista con Michel Garin, dice: "No tratamos de mostrar imágenes sino relaciones entre imágenes" (1970: 2). Aunque habría que añadir que las relaciones se dan entre imágenes, sonidos y textos escritos que provienen de diferentes discursos y códigos, y que conforman un juego de lenguaje, una práctica que sólo tiene sentido en su contexto. Si las palabras sólo tienen sentido en el contexto de una oración; las imágenes, los sonidos y los textos escritos de *Ici et ailleurs* tienen sentido -varios, múltiples, plurales- en su mutua relación. El elemento o el término pierde su densidad en virtud de la potencia significativa de la relación.

*Ici et ailleurs* se compone con lo que ocurre entre las imágenes "Y" los sonidos de los guerrilleros "activos" de Palestina:



Y lo que ocurre entre las imágenes "Y" los sonidos de una familia "pasiva" de París:





Y esta relación, esta conjunción "Y" es lo que realmente importa: el *intermezzo* entre los revolucionarios palestinos (el otro lugar) y el "pobre revolucionario tonto" de Francia (el aquí): "La razón de que no podemos comprender el "en todas partes" de Palestina se debe a que no comprendemos el "aquí" de Francia". Es en la síntesis entre los dos lugares donde se solidifica el acto de comprender. Así lo cuenta Godard: "elegimos ese título, *Ici et ailleurs*, insistiendo en la palabra *Et*; el verdadero título de la película es *Et*, no es ni *Ici*, ni *Ailleurs*, sino *Et*; es *Ici Et ailleurs*, es decir, un cierto movimiento" (Godard, 1980: 34). Y sobre este modelo del Y, Godard-Miéville configuran una enunciación múltiple, una subjetividad plural que no deja de hacerse preguntas que suscitan otras preguntas y de convocar la incertidumbre: "¿Y si tuvieran que decir "o" en vez de "Y", o "a causa de" en lugar de "en cualquier lugar"?" (Steyerl, 2005: 5)

Para organizar este film en movimiento, Godard compone una serie de permutaciones de series de imágenes con conexiones múltiples. Esta organización de las imágenes va a estar en continuo estado de reflexión y crítica. Godard no sólo se pregunta por lo que pasa en el "Medio Este", sino también por lo que ocurre en el "medio de las imágenes y los sonidos" y por lo que acontece "entre ella, yo, tú, él":



Así que esto era en el medio o en el principio. Así que era al principio o a mediados de 1970. Nosotros nos vamos a este medio. ¿Quién es ese nosotros? En Febrero-Julio de 1970. Soy yo, eres tú, es ella. Es él, los que vamos al Medio Este junto a los palestinos a hacer una película. Y nosotros disparamos cosas en este orden y nosotros las organizamos. Ella, tú, él, yo organizamos un film de esta forma.

En esta imagen aparece un texto que dice: "*en repensant à cela*", con la palabra "*cela*" parpadeando, pues eso que se repiensa es, justamente, el *entre* constitutivo del film: el *entre* heterogéneo entre yo, tú, él, y el *entre* heterogéneo entre las imágenes y los sonidos. O lo que es lo mismo: el inter-ser entre yo y tú, que hace delirar los sistemas perceptivos; y el inter-texto entre las imágenes, los sonidos y los textos escritos, que hace derivar los sistemas de signos. Sólo así es posible el análisis: derivando los objetos sobre otros

registros. Al fin y al cabo, el cine potencia la relación entre lo seres: es un laboratorio mental entre yo, tú y él.

Así es posible organizar el film: desde las conexiones heterogéneas entre seres y signos que constituyen un conjunto abierto, derivativo, mutante y en metamorfosis permanente. El análisis de Godard en *Ici et ailleurs* funciona como un rizoma donde todo se conecta con todo. El análisis como "lo que él, lo que yo, lo que ella, lo que tú hemos disparado a cualquier lugar...los míos y los tuyos" que construyen una enunciación colectiva, múltiple y dialógica. Según Daney "hay una condición *sine qua non* de la pedagogía godardiana: nunca poner en cuestión, en duda, el discurso del otro" (2004: 42).

### **Mis imágenes, tus imágenes, sus imágenes**

El segundo principio de la teoría del rizoma de Deleuze-Guattari es el principio de multiplicidad: "Una multiplicidad no tiene sujeto ni objeto sino, únicamente, estados de variación" (Deleuze-Guattari, 1988: 13). Estos estados de variación del rizoma son los que producen la diferencia al conectarse con el exterior, con las otras cosas, con las otras voces.

En *Ici et ailleurs* encontramos multiplicidades audiovisuales que no dejan de variar en cada contacto, en cada conexión de las unas con las otras. Todo se construye según la lógica del *entre*, según el arte combinatorio de lo que está aquí "Y" en otro lugar. En la siguiente secuencia observamos una serie de imágenes de periódicos unidas por la imagen de una chica palestina mientras que en la voz en *off*, Godard muestra una serie de conjunciones que se dan aquí y otro lugar y que, por tanto, están interconectadas:





<i>Victoria</i>	Y	<i>Derrota</i>
<i>Deprisa</i>	Y	<i>Despacio</i>
<i>En todo lugar</i>	Y	<i>En ningún lugar</i>
<i>Ser</i>	Y	<i>Tener</i>
<i>Espacio</i>	Y	<i>Tiempo</i>
<i>Preguntas</i>	Y	<i>Respuestas</i>
<i>Dentro</i>	Y	<i>Fuera</i>
<i>Orden</i>	Y	<i>Desorden</i>
<i>Interior</i>	Y	<i>Exterior</i>
<i>Blanco</i>	Y	<i>Negro</i>
<i>Aún no</i>	Y	<i>Ya</i>
<i>Aquí</i>	Y	<i>En otro lugar</i>

Lo que importa es el *Et* como lugar indeterminado de la enunciación del devenir. Cada uno de los lugares ve como su identidad se disuelve en la diferencia: el intervalo entre dos sonidos de la voz en *off* o entre dos imágenes. En una entrevista en *Le monde* recogida en la brillante tesis doctoral

de Natalia Ruíz dice:

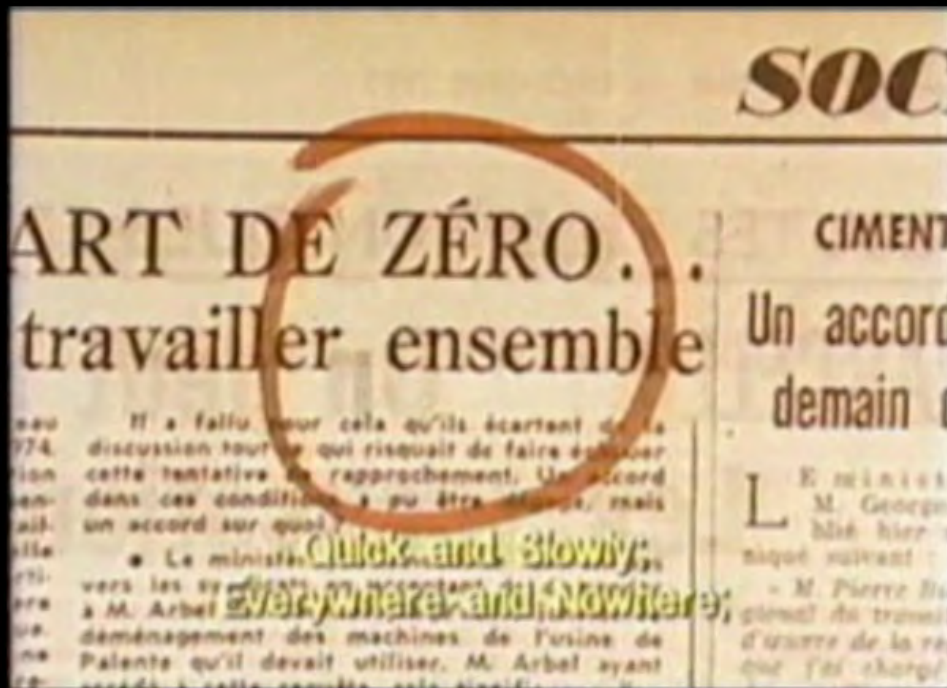
Hay una idea que tengo en común con Anne-Marie Miéville, hacer trípticos: un pasado, un presente, un futuro; una imagen, otra imagen y lo que hay entre ellas, lo que yo llamaría la verdadera imagen, la tercera persona como la Trinidad. Y llamaría bien la tercera persona a la imagen, la que no se ve y que viene de lo que se ha visto y de lo que se va a ver (2006: 128).

Esta red múltiple que constituye el texto audiovisual de Godard desplaza los sentidos de su disposición en torno a un centro, donde estaría sepultada la verdad, y los abre en un viaje hacia lo móvil. Esta disposición topológica en devenir introduce la quiebra e impide la condensación de cualquier elemento, es decir, imposibilita la identidad de cualquier término para componer una relación no determinada. De hecho, podemos considerar la enunciación-Godard como esa misma "Y" indeterminada, vacía, donde se producen los encuentros. Según Daney, su método de producción "consiste en tomar nota de lo que se dice [...] y en buscar enseguida el otro enunciado, el otro sonido, la otra imagen que podría venir a contrabalancear, a contradecir ese enunciado, ese sonido, esa imagen" (2004: 44). En este sentido, el cine de Godard puede ser considerado un cine constructivista: sus operaciones establecen composiciones de fuerzas entre imágenes. Estas composiciones no son ni asociativas ni yuxtaposiciones donde cada una de las imágenes es esclava de las otras según una organización trascendente. De algún modo, para salir de los encadenamientos que esclavizan a las imágenes, Godard busca mostrar una imagen diferencial, una imagen con varias imágenes. Ahora bien, en una película no es posible ver todas las imágenes a la vez: sólo es posible la relación continua entre ellas, la secuencialización según la línea del tiempo cronológico en un espacio cerrado. En todo film nos obligan a ver separadamente primero una imagen, luego otra y otra, y así indefinidamente. Siempre hay, en el seno del dispositivo cinematográfico, una imagen reemplazada por otra.

# Cine Documental

Godard lo muestra de la siguiente manera. Sucede como si unos individuos portarán imágenes y las mostrasen a una cámara componiendo una serie de imágenes:









Así, las imágenes no conservan su independencia, pues están encadenadas unas a otras: pasan muy rápido y desaparecen según un orden serial. Pero hay que apuntar que esta pérdida del lugar de cada imagen, además de un carácter serial, tiene un carácter dialéctico: una imagen (antítesis) reemplaza-niega a otra (tesis) y se apodera de su fuerza guardando el recuerdo de esta. El lugar es el mismo, lo que ocurre es que cada imagen que pasa contradice a la anterior, se opone a ella y la desplaza. Este desplazamiento supone una aniquilación, ya que la imagen que llega se apropia de la anterior -y así sucesivamente- dejando el rastro de cada imagen como recuerdo enajenado. Es decir, cada imagen va fagocitando a la anterior, va trazando un círculo alrededor de ella desarrollando un juego de muñecas rusas donde cada imagen está encerrada en la siguiente.

¿Cómo encontrar, entonces, el lugar de cada imagen? El método que sigue Godard para liberar a las imágenes consiste en mostrar varias imágenes a la vez. El *entre imágenes* que mueve el pensamiento de Raymond Bellour (2009) al definir, en otro

# Cine Documental

contexto, las posibilidades del vídeo para pensar el cine. Estas imágenes coexistentes componen una multiplicidad diferencial que Godard muestra en un mosaico de diapositivas y que le sirven para *pensar desde el cine*:





Sin duda esta distribución de las imágenes nada tiene que ver con el encadenamiento de una imagen tras otra. En este caso observamos que la relación entre las imágenes incentiva la libertad del espectador. Si antes el encadenamiento de "una imagen tras otra" lanzaba a las mismas por una embudo hacia un único sentido; ahora el mosaico de "una imagen Y otra Y otra..." permite mayor libertad a las imágenes ya que no hay desplazamiento ni aniquilación, sino conjunción. Pero, además, esa conjunción no tiene un matiz negativo sino afirmativo: cada imagen se va a enriquecer con las otras imágenes, cada imagen va a estar distribuida en una imagen múltiple sin centro ni cerco.

Godard nos da una lección de cine. En primer lugar, habría un modelo cinematográfico donde una imagen se encadena a otra: a este modelo lo llamaremos cerrado. Este modelo define los textos como un complejo de fuerzas que se oponen en un espacio cerrado, fijo y determinado. Estos textos del modelo cerrado sólo pueden ser leídos por un ojo que se oponga al texto reduciendo su pluralidad a un sentido único. En segundo lugar, habría un proceso cinematográfico donde las imágenes son libres de cadenas y grilletes. Este proceso, que es el que pretendemos dibujar, considera al texto como un complejo de fuerzas que se componen en un espacio abierto e indeterminado, es decir, como una red abierta a la infinidad de los otros textos. En este sentido, el ojo-lector no puede operar en el cuerpo de este proceso. Se necesitaría un ojo-escriptor, un ojo-jugador que componga sus fuerzas con las del texto y que forme con él una multiplicidad. Si el *modus operandi* del ojo-lector descompone las fuerzas del texto para hacerlo menos potente; la práctica del ojo-escriptor reescribe los sentidos, trabaja sobre ellos y los abre a una multiplicidad de lecturas. El ojo-escriptor, por tanto, ha de erigirse como un ser creador y no como un consumidor pasivo de un sentido encapsulado y encadenado. Y si el ojo es creador, entonces tiene que estar bien abierto y posibilitar el trazado de una línea de visión desterritorializada sobre el texto.

De manera que en el modelo cerrado, el texto y el ojo mantiene su identidad mientras que en el proceso abierto el texto y el ojo se desvanecen el uno en el otro. Esta sutura

# Cine Documental

diferencial nos lleva a la siguiente conclusión: hay que ejercitar la potencia de la composición tanto entre los textos (inter-texto) como entre el ojo y el texto (ojo desterritorializado). Es decir: igual que un texto deviene con los otros texto; el ojo deviene texto y el texto deviene ojo en una fluctuación que disuelve sus lugares "naturales" y que define a ambos como lugares en devenir.

Volviendo a *Ici et ailleurs*, observamos como estas relaciones entre imágenes son construidas por el individuo que mira. Hay que posar un ojo desterritorializado sobre la imagen: cada mirada pone en relación las imágenes, y esa relación es, en palabras de Godard, una imagen que "todavía no está pero está". Es decir: con las imágenes actuales, presentes y reales nuestro ojo produce una nueva imagen, una tercera imagen virtual que no es otra cosa que la frontera, el *entre-dos* de las imágenes:

...una imagen que **marca**, una imagen que deja **surcos**...

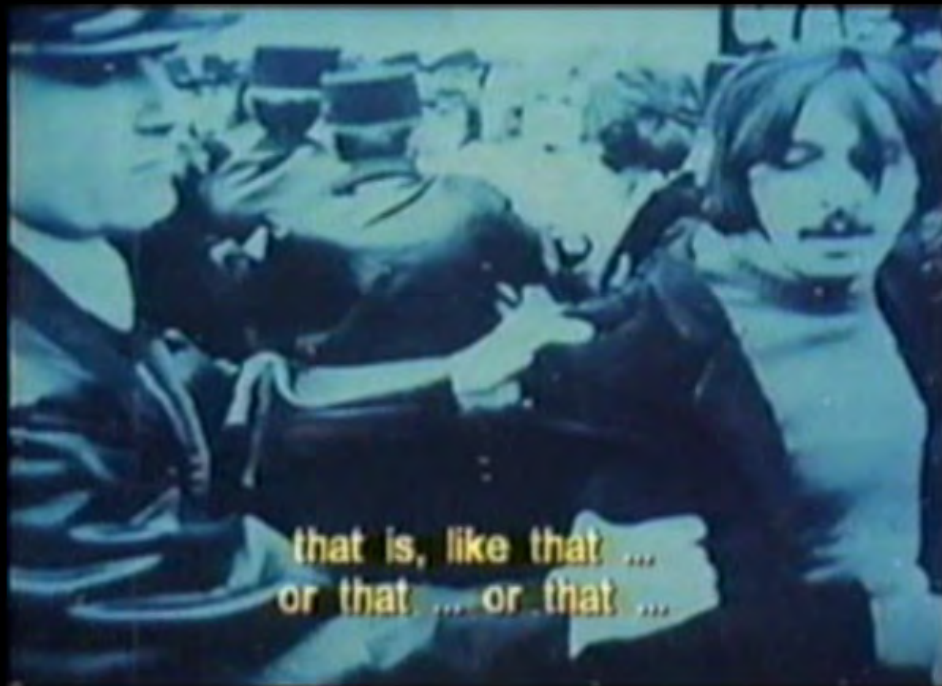




...bien esto...o esto...



I am you.  
that is, like that ...  
or that ... or that ...



that is, like that ...  
or that ... or that ...

...pero también esto...



...y, bajo la mirada de una **tercera persona** que todavía no está allí pero está representada mediante lentes fotográficas...tú produces y consumes tu imagen con la mía, distribuyendo con la mía tu imagen

Así, nuestra mirada, nuestro ojo produce su propia imagen con las imágenes de los demás. La imagen que nosotros producimos la producimos con las imágenes de los demás. Esta producción de imágenes se construye con los otros como un rizoma, como una multiplicidad que al relacionarse con otra entra en un estado de mutación y metamorfosis total. Las imágenes de cada uno se conectan con las imágenes de los demás, lo que desencadena un proceso de mutua construcción entre los sujetos. *Nos montamos* junto con los demás: mis imágenes "Y" las tuyas se unen sin ningún criterio o norma, se friccionan y encuadran de manera imprevisible. No hay modo de calcular las interacciones *entre*



las imágenes: todo fluye sin plan previo, sin una atracción de corte eisensteiniano que desemboque en un fin preestablecido.

Habría que añadir que esta formulación ontológica, que considera a los individuos como productores de imágenes que construyen la imagen de los demás, la ha aplicado Godard en todos sus films. Godard no elabora un guión preciso de lo que quiere mostrar: escribe unas breves notas sobre las que improvisa durante el rodaje y que luego, con las imágenes capturadas, compone un mosaico de relaciones al margen de toda predeterminación, destino o finalidad: "Los planos de Godard se escenifican con frecuencia sin tener ni idea de cómo se unirán en el montaje, cada plano mantiene un cierto grado de independencia, formando un bloque que necesariamente repercutirá en algún tipo de fricción con respecto a cualquier cosa que le siga o le preceda" (Bordwell, 1998: 215). Sin embargo, no todo el mundo produce imágenes. Son los medios de producción de imágenes, como sumos sujetos enunciativos del poder, los que encadenan las imágenes según sus intereses mercantiles. La publicidad y el cine de entretenimiento abarcan la totalidad de espacios de emisión de imágenes. Las demás imágenes son exiliadas, silenciadas o manipuladas.

Ergo, tenemos que producir nuestra propia imagen: una imagen ajena a la lógica de la representación (A=A) y, por tanto, plural y mestiza (A=OTRO).

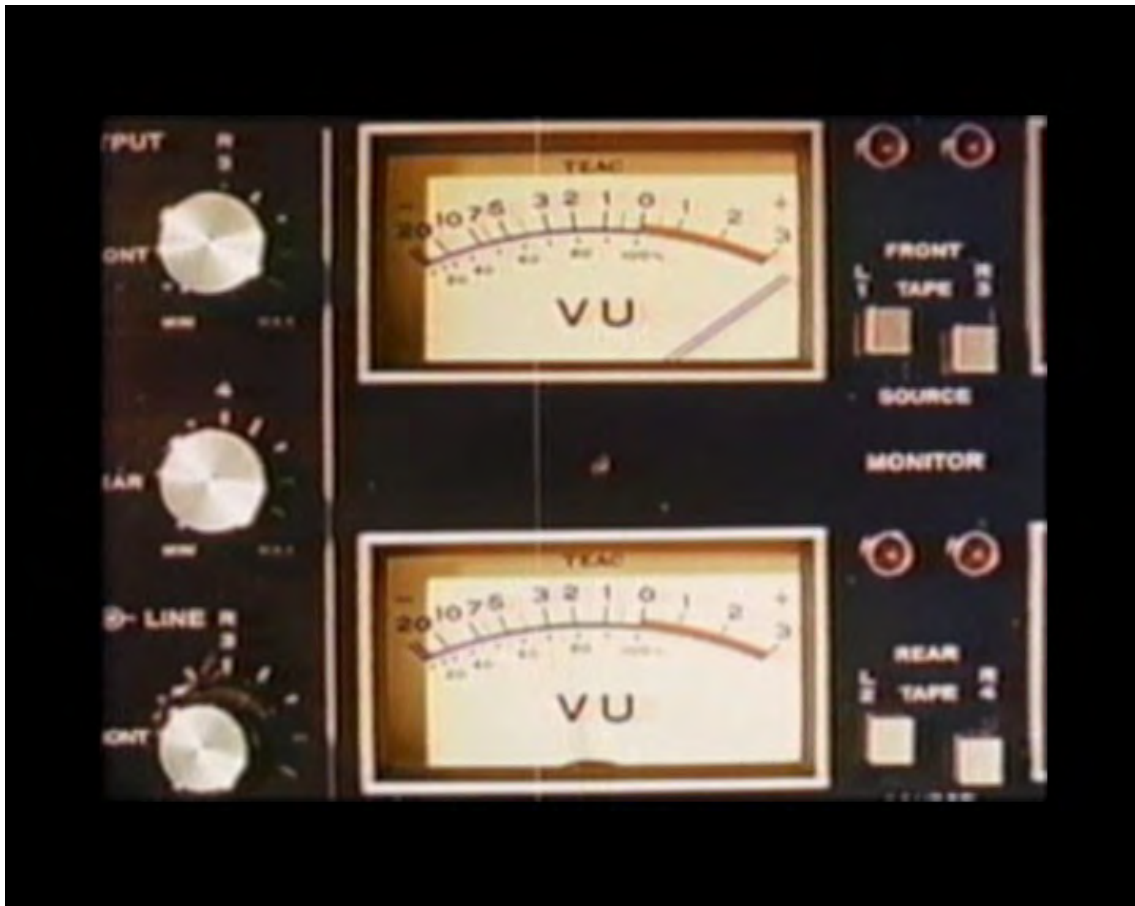
## **Contra el sonido despótico**

La crítica de Deleuze supone una superación del estructuralismo. La estructura está compuesta por elementos significantes interrelacionados, por lugares con su terruño muy bien demarcado. En definitiva: por una falsa diferencia enraizada en un criterio de proporcionalidad:  $a$  es a  $b$  lo que  $c$  es a  $d$ , etc... Deleuze anarquiza esa estructura, la remueve a partir de las líneas de fuga, de las líneas de desterritorialización y de rupturas asignificantes sobre las líneas de segmentariedad, territorialización y significancia. Lo real es el devenir asignificante y no los términos fosilizados en la estructura significativa. Así lo define en el 4º Principio del rizoma: "4º

# Cine Documental

Principio de ruptura asignificante: [...] Hay una ruptura en el rizoma cada vez que de las líneas segmentarias surge bruscamente una línea de fuga" (Deleuze, 1988:15). Ahora bien, Deleuze no reniega de las líneas segmentarias del estructuralismo: lo reinventa y lo reescribe desde unas coordenadas más gaseosas y móviles. Su filosofía constituye, ciertamente, un estructuralismo sin estructura.

Pero, a pesar de la desterritorialización y de las conjunciones múltiples, siempre hay un significante que trata de imponerse. Esto lo muestra Godard, de manera muy didáctica, por medio de algunos mecanismos totalizantes del sonido. Así, sobre un discurso de Adolf Hitler hace la siguiente reflexión:



(Suenan un discurso de Hitler)

Uno ve que no hay uno sino dos movimientos, dos ruidos que mover en relación uno con otro. En tiempos de pánico y falta de imaginación siempre hay uno de los sonidos que

toma el poder.



Por ejemplo, aquí primero están los ruidos de la escuela y la familia y después habrá un ruido que los borre: la televisión.

En este film Godard muestra de manera pedagógica como se construyen las líneas de segmentariedad: colocando en una posición privilegiada uno de los sonidos, por ejemplo, el sonido de Hitler en sus discursos radiofónicos o el sonido de la TV. Este sonido, despótico e imperialista, impondrá su forma a los demás y se erigirá como la esencia absoluta y todopoderosa que anule cualquier otro sonido y, en consecuencia, dará lugar a un modelo universal donde todos los sonidos habrán de encajar. Este sonido imperial es una gran estructura que aplana cualquier sonido discordante. Pero, ¿no es eso lo que pretenden algunos estudiosos y analistas de los textos?, ¿no es lo que tratan de imponer los modelos de análisis de corte científicista como

algunas corrientes de la semiótica o de la teoría del relato?, ¿no es lo que también ejercitan algunos analistas fílmicos de raigambre psicoanalítica?, ¿no implantan esos modelos unívocos una estructura totalitaria que pretende imponerse a la singularidad diferencial de cada texto?

Sólo se puede mostrar la diferencia textual haciendo diferir a los textos con los demás, al margen de toda imposición modélica e idealista y al margen del devenir canónico de ciertas corrientes teóricas que buscan imponer una verdad, una ley, una estructura, un centro. En este sentido, si queremos liberar a cada sonido de su encorsetamiento estructural ¿qué hacer? ¿Cómo acabar con ese sonido despótico? La respuesta más inmediata sería la siguiente: descentrando el sonido despótico y situando todos sonidos en un mismo plano de igualdad. Es decir, anulando el poder de ese sonido que reduce los múltiples sonidos a lo mismo por medio de la proliferación de lo diferente. Y eso diferente, apuntémoslo, no es otra cosa que la diferencial entre dos sonidos. Este plano de igualdad será un plano de inmanencia donde todos los sonidos, los míos, los tuyos los suyos configuran una red múltiple que impide que ninguno de ellos anule al otro. Sin duda, esto supone una realización práctica de la democracia y una crítica a la democracia nominal y representativa.

De este modo, mis sonidos se construirán con los tuyos y los suyos. Pero no sólo mis sonidos, también mis imágenes. Aquí y en otro lugar: imágenes y sonidos. Hay que señalar que este sonido despótico fue uno de los escollos que llevó a Godard a replantearse este film. De hecho, hay que tener en cuenta que este film es una tentativa de film. Su origen se remonta a 1970, cuando la OLP encargó a Jean-Pierre Gorin y a Godard un documental sobre la revolución palestina: *Jusqu'à la victoire*, un film primitivo que acarreaba un error fundamental: el sonido "estaba demasiado alto", un "demasiado alto" que hacía del film una suma de consignas políticas, y que propiciaba la emergencia de un sonido despótico que imponía una interpretación determinada. Parecía, en todo caso, un film construido para suscitar la obediencia entre los militantes. Ese sonido

despótico, en suma, se impuso en la filmación y llevó a Godard a abandonar el proyecto hasta que, en 1974, Anne-Marie Miéville recompuso aquellos fragmentos filmados, aquella película hecha pedazos. Fue en ese momento cuando, en esta recomposición, se plantearon eliminar el sonido despótico con diferentes estrategias. La primera, ya la hemos apuntado, consiste en una reflexión sobre la función del sonido de la TV en un hogar francés. La segunda estrategia, por otro lado, incide en la función de la conversación que mantienen Miéville y Godard en la voz en *off* del film. Una conversación donde sus reflexiones se componen y se complementan; algo muy diferente a una discusión que tiene, por el contrario, una raíz dialéctica que conlleva una lucha por "destruir" y descomponer al oponente. De hecho, la discusión no es otra cosa que la lucha por imponer un sonido. El encuentro y el diálogo, por el contrario, siempre tiene una potencia cooperativa.

Además, Godard se plantea este film como una alternativa al "sonido despótico" de la industria cinematográfica. El problema que se plantea al realizar un film político no se reduce a los contenidos del mismo sino que, además, la propia producción tiene que ser una acción política: "Producir una película de una forma justa, políticamente, debe darnos de forma inmediata la forma justa de distribuirla, políticamente" (Martin, 1973: 39)

De este modo, Godard se propone dismantelar la tonalidad del sonido despótico de su propia producción para no caer en contradicciones. Pero, además, hay que apuntar que cuando un sonido despótico se impone es imposible la conversación y el diálogo. El sonido despótico es monológico y monoteísta: siempre impone su discurso y su Dios, y no como un discurso o un Dios cualquiera, sino como el verdadero y el único. En este sentido Julia Kristeva ha diferenciado entre el discurso monológico y el dialógico o polifónico, definiendo este último como "una lógica de la distancia y de relación entre los diferentes términos de la frase o de la estructura narrativa, que indique un devenir" (2001: 199). De este modo, y según los trazados polifónicos, una de las formas de acabar con el sonido despótico es pulverizando su discurso monológico en favor de un discurso donde la relación

de cada sonido implique un devenir. Por ello, Godard-Miéville se empeñan en trazar un discurso a dos voces, un discurso polívoco para evitar la hegemonía del autor como voz autorizada. Para Umberto Eco "el autor debe hablar de un objeto no unívoco y usar signos no unívocos, vinculados por relaciones no unívocas" (1992: 128). En este sentido, si cada sonido abandona su tonalidad para componerse con la tonalidad de los demás sonidos, si pierde su forma para devenir y solidarizarse con la forma de los otros sonidos, entonces se abandona el orden despótico y es por fin posible que mis sonidos y los tuyos se encuentren.

El sonido despótico y las imágenes encadenadas ininterrumpidamente nos van esclavizando. Hay que pensar, por tanto, entre las imágenes y los sonidos para escapar de la serie de imágenes y de sonidos que imponen los medios de comunicación, que no tienen ningún carácter crítico sino que están mediados por los intereses económicos de las empresas que los sostienen. Godard-Miéville quieren devolver a los sonidos y a las imágenes el lugar que les corresponde y para ello tienen que realizar una intervención en el lenguaje, tienen que deshacerlo, tienen que hacerlo delirar y tartamudear para descomponer toda la trama, toda la estructura de ideas que transmiten los medios de comunicación. Godard-Miéville hacen un mapa similar al de Deleuze-Guattari: "5° y 6° Principio de cartografía y de calcomanía: un rizoma es mapa y no calco [...] El mapa es abierto, conectable en todas sus dimensiones, desmontable, alterable, susceptible de recibir constantemente modificaciones" (Deleuze, 1988: 20)

Hay que huir, por tanto, de los sonidos despóticos que suben el volumen de su monólogo de "autores". Hay que salir de los límites de la cadena de imágenes justas que se suceden unas a otras para encontrar el intervalo entre dos voces. Hay que buscar una enunciación colectiva al margen de todo modelo, de toda ley y de todo imperialismo subjetivista.

## **Conclusión. Film-rizoma y enunciación colectiva**

En conclusión, podemos afirmar que la aplicación y el uso de la teoría rizomática de Deleuze-Guattari para la lectura de *Ici et*

*ailleurs* es en todo punto pertinente. No hay duda de que las prácticas audiovisuales de Godard beben de las mismas fuentes que la teoría del rizoma de Deleuze-Guattari, esto es, de la tradición estructuralista de la Escuela Francesa, que asumen en cierto modo, pero que también se desmarcan de ella.

Como hemos descrito y argumentado, Godard-Miéville se plantean en este film los mismos objetivos que Deleuze-Guattari:

1. Conectar elementos lejanos y heterogéneos. Ya sean imágenes y sonidos, ya sean perspectivas del "yo", el "tú" o el "él" (Principios de conexión y heterogeneidad)
2. Mostrar estados de variación de una multiplicidad audiovisual. El devenir que se pone en marcha al combinar una variedad de imágenes y sonidos en un mismo conjunto o una multiplicidad de voces. (Principio de multiplicidad)
3. Definir rupturas contra la enunciación autoral asumiendo una voz común, dialógica y colectiva. (Principio de ruptura asignificante)
4. Configurar un trabajo productivo, un *work in progress* abierto, fragmentario, alterable y en continua reformulación (Principios de cartografía y calcomanía).

Por todo ello, resulta adecuado definir este film como un film-rizoma. La fuerza de estos dispositivos de creación de *Ici et ailleurs* radican en la apuesta por una voz común más democrática, heterogénea y participativa. Es decir, por una enunciación colectiva. Estos dispositivos o modelos de creación no se adaptan a los clásicos modelos de representación del cine de no ficción. En este sentido, habría que encuadrar este film-rizoma en el cajón de sastre de las películas libres y sin reglas que no obedecen a ningún género: el *film-essai* o cine-ensayo.

## Bibliografía

- Badiou, Alain (1995), *Deleuze. El clamor del Ser*, Manantial, Buenos Aires.
- Barthes, Roland (2001), *S/Z*, Siglo XXI, Madrid.
- Bellour, Raymond (2009), *Entre imágenes. Foto, cine. Vídeo*, Colihue, Buenos Aires.
- Bordwell, David (1998), *La narración en el cine de ficción*, Paidós, Barcelona.
- Braucourt, Guy (1976), "Ici et ailleurs et Six fois deux", *Ecran*, nº 51, octubre.
- Daney, Serge (2004), "El terrorizado (pedagogía godardiana)" en Serge Daney, *Cine arte del presente*, Santiago Arcos editor, Buenos Aires.
- Deleuze, Gilles y Guattari, Felix (1988), *Mil Mesetas*, Pre-Textos, Valencia.
- Deleuze, Gilles (1995), *Conversaciones*, Pre-Textos, Valencia.
- Eco, Umberto (1992), *Obra abierta*, Planeta, Barcelona.
- Foucault, Michel (2009), *La arqueología del saber*, Siglo XXI, Madrid.
- Garin, Maurice (1970), "Godard chez les feddayin", *L'express*, 27 julio. Entrevista recogida en [http://www.cccb.org/rcs\\_gene/5\\_febrer\\_06.pdf](http://www.cccb.org/rcs_gene/5_febrer_06.pdf)
- Godard, Jean-Luc (1971), *Jean Luc Godard por Jean Luc Godard*, Barral, Barcelona.
- Godard, Jean-Luc (1980), *Introducción a una verdadera historia del cine*, Ediciones Alphaville, Madrid.
- Godard, Jean-Luc (2006), "Entrevista a Godard durante el Festival de Cannes 2004", *Le Monde*, 13 mayo 2004 citado en Natalia Ruiz, *Poesía y memoria. Histoire(s) du cinéma de Jean-Luc Godard*, Servicio de Publicaciones UCM, Madrid.
- Kristeva, Julia (2001), *Semiótica 1*, Fundamentos, Madrid.
- Martín, M (1971), "Una entrevista con Godard", *Nuestro Cine*, nº 105, págs. 39-43.
- McCabe, Colin (2005), *Godard*, Seix Barral, Barcelona.
- Nichols, Bill (1997), *La representación de la realidad*, Paidós, Barcelona.
- Ruiz, Natalia (2006) *Poesía y memoria. Histoire(s) du cinéma de Jean-Luc Godard*, Servicio de Publicaciones UCM, Madrid.





# Cine Documental



Steyerl, Hito (2005), "La articulación de la protesta",  
*Brumaria*, nº 5. Madrid.