



Documental poético, libros y literatura en *Histoire(s) du cinéma* (1988) y *JLG/JLG, autoportrait de décembre* (1995) de Jean-Luc Godard

Por Carla Chinski

Resumen

El presente trabajo se propone explorar y cuestionar los alcances del concepto de 'voz poética' (Plantinga) y 'modo poético' (Nichols) en relación con la concepción de la literatura y los libros que se presenta en *Histoire(s) du cinéma* (1988) y *JLG/JLG, autoportrait de décembre* (1995) de Jean-Luc Godard, y los libros del mismo título, a partir del análisis de la estructura y el estilo de los films. Asimismo, intentaremos demostrar que el concepto de 'voz poética' puede reformularse, en Godard, a partir de la idea del Libro y de la literatura como reservorio de referencias, sobre las cuales se construye una biblioteca personal de poemas y poetas.

Palabras clave: Godard, voz poética, modo poético, Nichols, Plantinga

Abstract

This work aims to explore and question the reach of the concepts of 'poetic voice' (Plantinga) and 'poetic mode' (Nichols) in relation to the concept of literature and books as it is presented in *Histoire(s) du cinéma* (1988) and *JLG/JLG, autoportrait de décembre* (1995) by Jean-Luc Godard, and the books published with those same titles, taking as a starting point the analysis of the structure and style of the films. We will also try to demonstrate that the concept of

'poetic voice' can be reformulated, in Godard, with the idea of the Book and of literature as a reservoir of references, on which a personal library of poets and poems is built.

Keywords: Godard, poetic voice, poetic mode, Nichols, Plantinga

Resumo

O presente trabalho propõe-se a explorar e questionar os alcances dos conceitos de 'voz poética' (Plantinga) e 'modo poético' (Nichols) em relação à concepção de literatura e dos livros apresentados em *Histoire(s) du cinéma* (1988) e *JLG / JLG, autoportrait de décembre* (1995), de Jean-Luc Godard, e os livros dos mesmos títulos, a partir da análise da estrutura e estilo dos filmes. Da mesma forma, tentaremos mostrar que o conceito de 'voz poética' pode ser reformulado, em Godard, a partir da ideia de Livro e de literatura como reservatório de referências, sobre as quais se constrói uma biblioteca pessoal de poemas e poetas.

Palavras-chave: Godard, cinema poético, voz poética, modo poético, Nichols, Plantinga

Résumé

Le présent travail propose d'explorer et de mettre à l'épreuve la portée du concept de 'voix poétique' (Plantinga) et celui de 'mode poétique' (Nichols) par rapport à la conception de la littérature et des livres présente dans *Histoire(s) du cinéma* (1988) et *JLG/JLG, autoportrait de décembre* (1995) de Jean-Luc Godard, et les livres du même titre, à partir de l'analyse de

la structure et du style des films. De même, nous espérons démontrer que le concept de 'voix poétique' pourrait être reformulé, chez Godard, à partir de l'idée du Livre et de la littérature comme réservoir de références, sur lequel Godard se construit une bibliothèque personnelle de poèmes et de poètes.

Mots-clés: Godard, cinéma poétique, voix poétique, mode poétique, Nichols, Plantinga

Datos de la autora

Carla Chinski es Licenciada en Artes Combinadas de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, adscripta a la cátedra Introducción al cine y las artes audiovisuales de la misma institución. Cursó estudios de posgrado en traducción literaria y gestión cultural en la Universidad de Buenos Aires.

Fecha de recepción: 4 de marzo de 2020

Fecha de aceptación: 20 de mayo de 2020

Introducción

Con una voz callada, una voz dulce y suave que dice grandes cosas, cosas importantes, sorprendentes, profundas. Con una voz callada y dulce. La amenaza del trueno, la presencia de lo absoluto en la canción del petirrojo, en el fino detalle de una flauta y la delicadeza del sonido puro. Oh, voz callada, y una especie de murmullo en un francés infinitamente puro.

Histoire(s) du cinéma, capítulo 4

Cine Documental

Como supuesto, consideraremos una película como manifestación concreta de un concepto más o menos abstracto, que reúne prácticas culturales (en nuestro caso, la literatura y el cine) que son disímiles en medio, forma, materia y expresión. Teniendo en cuenta esto, nos ocuparemos de analizar los procedimientos retóricos de *JLG/JLG, autoportrait de décembre* y de *Histoire(s) du cinema* teniendo en cuenta el plano verbal, la relación entre imagen y palabra y, por último, los textos que acompañan a las películas en tanto puestas en página de una voz autoral, expresiones de una poética de autor.

Nos preguntamos: ¿por qué transformarlo todo en poesía? ¿Qué tiene la poesía como forma intrínseca al documental godardiano? ¿Qué vínculo encontramos entre la 'puesta en poema' y la 'puesta en imagen'? Desde la poética del autor, ¿qué ocurre con el sujeto en la 'voz poética' documental y la poesía?

Podemos empezar reconociendo dos procedimientos que engloban todos los fenómenos que vamos a estudiar: la asociación y la cita. Demostraremos cómo estas dos maneras de 'actuar', de ejercer la *auctoritas*, esto es, a través del uso de la cita de autoridad, son intrínsecas a la poesía misma. Con esto no intentamos 'justificar' la aparición de la poesía en Godard, sino caracterizarla, ya que su cine es, como él mismo ha dicho varias veces, "*une forme qui pense*" ("una forma que piensa"), la forma misma de ese pensamiento como poético, el pensamiento moldeado por la poesía y modificado por ella, constituido por una voluntad de percibir las cosas a partir del verso y las posibles imágenes que de allí se extraigan.

Comenzando por la relación entre la cita y la poesía, el texto de Georges Didi-Huberman *Pasados citados por Jean-Luc Godard* (2017) se ha ocupado con maestría de qué es un poema

para Godard, negación y metalenguaje, una "poesía de juegos de lenguaje multiplicados al infinito" (2017: 181); qué tradición poética retoma o a cuál subscribe (el romanticismo alemán, según fue estudiado por Heidegger); por qué elige el libro como vehículo "como de una cosa siempre presente y siempre generadora de deseos, de futuros posibles, y que nunca es necesario 'restaurar'" (2017: 15). Pero no nos ocuparemos de las implicancias ni del uso de la cita ya desarrollados allí, sino que intentaremos ir un poco más allá del libro como compendio de citas y hacia el libro como documento y parte de un archivo personal o privado (de ahí proviene la relación libro-documento-documental), como testamento material de la Obra en infinita construcción. Creemos, en relación con las principales teorías del documental que han insistido mediante el estudio de la voz (Chion, Plantinga, Metz, Nichols) en que la voz poética, la voz del documental, es mucho más que una cuestión narratológica, de estructura o estilo. Preferimos repensar la voz poética como 'cuerpo' del hablante (Godard, en este caso), portadora de historias que se transmiten a partir de la narración, incluso a partir de una poesía no narrativa. Pensamos en particular en el ensayo "El narrador" de Walter Benjamin, publicado originalmente en 1936, donde se lee: "Lo que distingue a la novela de la narración (y de lo épico en su sentido más estricto) es su dependencia esencial del Libro. La amplia difusión de la novela solo se hizo posible gracias a la invención de la imprenta" (Benjamin, 1991: 151). Por eso es nuestra intención clasificar la poesía de Godard como un 'poema épico', es decir, una poesía cuyo fundamento es la narración oral porque su continuidad se ve garantizada por la transmisión a partir de la voz (como veremos), pero, al mismo tiempo, con una gran dependencia del libro. Nos ocuparemos de estos dos elementos en los apartados subsiguientes. Al pensarlo así, nada adquiere más importancia que la memoria y la experiencia (y podríamos preguntarnos si la experiencia

Cine Documental

es documentable). Tenemos, entonces, dos polos en *JLG/JLG* e *Histoire(s)*: el documento (libro) y la experiencia (voz) cuyo vehículo englobante es una forma épica (la poesía recitada). Quizás sea el énfasis puesto en esta última lo que hace tan difícil clasificar cómodamente a estas películas, de corte experimental-experiencial. Godard compone, en ambas, imágenes que no son 'como' otra cosa, sino que son dos cosas a la vez, así como decíamos que el Libro está a la vez abierto y cerrado, que *Histoire(s)* es épica y 'puesta en libro': "la imagen es una creación / pura / del espíritu / no puede / nacer de una comparación", y luego: "y dos realidades / contrarias / no se acercan / se oponen" (Godard, 2009: 46-47). Por esta razón, vale la pena redefinir ciertos conceptos ya clásicos a la luz de lo que estos dos documentales nos habilitan a pensar.



Figura 1. El tratamiento artesanal del montaje

Hacer una épica en tiempos de información (que para Godard está resumido en la forma y función de la televisión), por

decirlo en términos benjaminianos, es justamente encontrar una manera de relatar una historia cuyo relato es imposible o, al menos, difícil de asir. Que no haya información, la precisión que se esperaría quizás de un historiador de la cultura, no quiere decir que no haya historia. Esa forma artesanal, de hilvanado, es lo que asegura su continuidad. Y la continuidad, adelantamos, la continuidad del recitado de un poema épico y a la vez no narrativo está dada por el tratamiento artesanal del montaje: la mesa del montajista, la tijera, sus materiales de trabajo, en fin, "historias sin palabras" (Godard, 2007: 78).

Existe un punto de contacto, que abordaremos hacia el final, entre la 'voz poética' del narrador en estas dos películas, y el montaje 'de correspondencias' referido por Vincent Amiel en su *Estética del montaje* (2005). El vínculo es la teoría del ritmo, como la de Henri Meschonnic (2007), y la asociación de dos imágenes disímiles.

Los alcances de la 'voz poética' y el 'modo poético' en los documentales de Godard: de la imagen a la voz

¿Por qué tanto Plantinga como Nichols dan tanta relevancia a la 'voz' en sus principales textos? ¿Qué implica este concepto para el análisis del cine documental? Sería legítimo decir que aún no se ha establecido el nexo necesario entre las teorías de la voz en el documental y de la voz en el cine en general, algunas de las cuales hemos citado más arriba. Probablemente sea porque usan el término 'voz' en otro sentido, en el sentido del estilo o, en todo caso, de una voz en *off* u *over* no pensada como "extraño objeto" (Chion, 2004: 11) sino como un objeto discursivo sin más. Plantinga, por ejemplo, no especifica lo que quiere decir cuando habla de 'voz' en su capítulo "The Poetic Voice" de *Rhetoric and Representation in Non-Fiction Film*. Hay algunas

características que el autor atribuye al documental, de hecho usando el cortometraje *Caméra-œil* de Godard, de 1967, como ejemplo principal del documental poético y de voz poética. Caracteriza el primero de la siguiente forma:

Para resumir, el documental poético resigna la función epistemológica de la voz formal y abierta para favorecer la representación estética, estilizando y estructurando sus temas según las concepciones clásicas de lo bello y con un foco en lo sensorial. En estructura y estilo, el film poético presenta un mundo cerrado, unitario y armonioso, y usa el estilo para efectuar una representación clara y simple del mundo que se proyecta (Plantinga, 1995: 175, traducción nuestra).

Respecto a la segunda, no hay definiciones tan claras como esta, pero podemos inferir una serie de cualidades: la voz poética es fragmentaria, está compuesta por segmentos disímiles; incluye pasajes fuera de contexto que no tienen en cuenta al espectador; la voz es no-comunicativa respecto de la imagen; es estilísticamente compleja; no hay una referencialidad directa entre la voz y la imagen; es una voz ambigua y contradictoria (Plantinga, 1995: 183 y ss.)¹.

Nichols, en su *Introduction to Documentary*, es un poco más claro al respecto: "Todo documental tiene una voz distinta. Como la voz hablada, toda voz cinematográfica tiene un estilo o 'grano' propio que hace de firma o huella digital. Da fe de la individualidad del cineasta o director" (Nichols, 2001: 99, subrayado y traducción nuestros). Intuimos que Nichols se está refiriendo a las palabras de Barthes en "Le grain de la voix: entretiens (1962-1980)" (incluido en el libro *Lo obvio y lo obstuso*, reeditado en español en 2013). Allí, Barthes afirma:

El 'grano de la voz' no es —o no es tan solo— su timbre; la significancia a la que se asoma no puede justamente definirse mejor que como la fricción entre la música y otra cosa, que es la lengua (y no el mensaje en absoluto) [...]. Como es sabido, la poesía romántica de nuestro país es más oratoria que textual; pero lo que la poesía no puede hacer por sí sola, la melodía a veces lo ha hecho con ella; ha

trabajado la lengua a través del poema [...]. El 'grano' sería eso: la materialidad del cuerpo hablando en su lengua materna, la letra, posiblemente; la significancia, con toda seguridad (Barthes, 2013: 263-268).

Citamos al autor *in extenso* para subrayar que cuando Nichols habla de 'voz' está concibiendo su teoría de los modos documentales, al menos el modo poético, poniendo énfasis en la oralidad propia de la poesía, de una lengua y cuerpo encarnados que no tienen que ver con la comunicación de un mensaje o serie de signos encadenados sino, por el contrario, con esa 'guturalidad'. Eso le permite decir que "este modo subraya el ambiente, el tono y la afección más que exhibir conocimiento o actos de persuasión" (Nichols, 2001: 103, traducción nuestra).

En un artículo previo, Nichols (1983) define la voz de manera mucho más programática, como el punto de vista social del texto, insistiendo en cómo nos habla y cómo organiza los materiales. Entonces, la 'voz' en el documental se nos empieza a presentar como un concepto conflictivo respecto del discurso en mayor o menor medida funcional a la comunicación de información, sin pasar antes por su fundamento, que es la oralidad y corporalidad.

Sin adentrarnos en las teorías psicoanalíticas, la voz ha sido objeto de estudio de larga data en las humanidades, sobre todo en la teoría feminista, en los estudios del sonido en el cine y, por último, en aquellas teorías (como la lacaniana) que conciben la voz como objeto (Chion, 2004: 11-12):

¿Qué queda? Ese *extraño objeto* que facilita las expansiones poéticas de quienes no se privan de ella. Buena parte de los textos dedicados a la voz se presentan como un flujo verbal informal que pretende desesperadamente hacer lo que de discursivo y sistemático existe en la expresión escrita.

A partir de esta cita analizaremos qué queda de la voz como objeto en el documental (cuyas implicancias retomaremos en el último apartado, en el que hablaremos de la imagen-objeto). Tenemos razones para pensar (porque los dos libros de los que hablaremos y a los que citaremos así lo demuestran) que la voz godardiana es una 'voz que escribe', que ese "extraño objeto" no pretende presentarse como un flujo verbal informal sino, por el contrario, darle forma a un discurso que se presenta como referencial y verificable respecto de una realidad externa. A modo aclaratorio, entendemos que los libros del mismo título publicados en aquel entonces por Gallimard presentan variaciones respecto del guión cinematográfico². En *Histoire(s)* y *JLG/JLG* la voz se presenta como un "acusmaseo integral", concepto acuñado por Michel Chion en *La voz en el cine* (2004): "[...] el acusmaseo integral [es] la persona que todavía no hemos visto pero que puede aparecer en cualquier momento en el campo" (2004: 32). Siguiendo esta línea de pensamiento, la de la relación entre lo visto y lo oído, no debería extrañarnos el hecho de que imagen y sonido no estén jerarquizados. Dada la presencia de la imagen, el tratamiento de la misma a través del montaje y su desarrollo 'paralelo pero por analogía y asociación' respecto del sonido, podemos hablar de una escucha visual(izada), no porque sepamos cuál es la fuente, aunque la voz de Godard es reconocible y aparece en pantalla intermitentemente, sino por este inmiscuirse del plano sonoro con el visual. Es a fines de los años 80, contemporáneo a *Histoire(s)* y luego a *JLG/JLG*, que rondaba el fantasma de la muerte del cine que menciona Chion, de ahí que se relacionara la voz con el discurso mientras la voz como objeto permanecía inasequible y problemática en cuanto presencia (Chion, 2004: 25). El hecho de que Godard, plano a plano, se niegue a hacer esa separación, nos hace pensar no en un estadio anterior a la muerte del cine en los 80, sino más bien a un 'cine después del fin del cine', del mismo modo que

nos referiremos más tarde a un libro a la vez moderno y premoderno.

Los procedimientos formales en *JLG/JLG* coinciden con el fenómeno descrito en el que el cuerpo que es visible coincide con la voz, pero esta no es la voz que relata. Un ejemplo es una de las escenas iniciales de Godard en su estudio, donde la voz recita un poema pero el propio Godard está de espaldas y no sabemos si es él quien habla. Esta sería, entonces, una voz-yo (usemos este término de momento) no diegética totalmente. Es mucho más frecuente en *Histoire(s)* que aparezca una voz en pantalla que se corresponde con el cuerpo del hablante: Julie Delpy, por ejemplo, o Alain Cuny. Como suele suceder con Godard, y ya lo señaló Gilles Deleuze en *La imagen-tiempo* (1987: 209-219), el 'entre dos' es de gran interés para su cinematografía: una voz que no proviene ni de adentro ni de afuera, semidireccionada: el que está fuera de la realidad no deja de estar adentro de ella. Aquí la dimensión reflexiva predomina sobre el comentario y, de hecho, podríamos extremarlo y decir que no hay voluntad alguna de 'informar' al oyente-espectador. En el 'entre' del cuerpo en cámara y la voz está el que recita, quien, como el aedo de la épica (la épica no narrativa en nuestro caso) comenta la historia a un auditorio. Sin embargo, Metz no se detiene en la función épica del trabajo metadiscursivo: el recitado pertenece, como es sabido, al ámbito de la poesía oral, incluso hasta día de hoy, donde la memoria juega un papel esencial en la transmisión de las historias, y son "historias" en más de un sentido, como señala Godard con sus paréntesis en el título de *Histoire(s)*. Cuando la historia es oral aparece el 'entre', por ejemplo, el de las tres puntas del triángulo que representan al estéreo en *JLG/JLG*, que es a la vez y a la par una teoría sobre la proyección de la voz en la imagen: la "teoría del estéreo" que se menciona explícitamente no es otra cosa que un juego e imágenes invertidas (la historia) cuyos

puntos de cruce forman, a cambio, otra imagen que hace referencia a la primera (la historia de la historia, una metahistoria, lo mismo que la metadiscursividad de la voz de la que hablan Chion y Metz en su versión épica).

De allí se desprende la parábola (otro procedimiento narrativo) del tiburón que aparece a continuación de la "teoría del estéreo": la historia que le relata, en esa escena, a quien la pide (¿quién la pide? Sabemos que no es la asistente de Godard) es un *non-sense*, un sinsentido); no porque la oración sea incomprensible o esté fuera del contexto de su enunciación, sino porque, ante la ausencia de un destinatario concreto que se identifique con un punto de la parábola, se produce una serie de identificaciones al infinito: identificación del cuerpo con la voz pero también de la imagen proyectada con el sujeto que escucha. Las proyecciones de las ideas-palabras (la patria, el *Kingdom of France*) y las cosas (la silla rota) no tienen lugar donde radicarse dentro de la escucha.

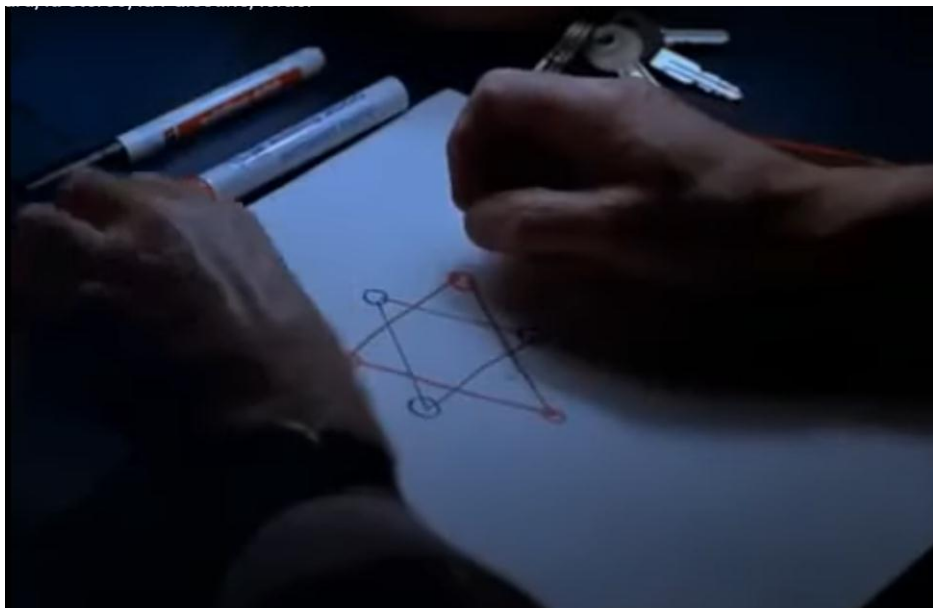


Figura 2. La teoría del estéreo describe el punto de la escucha, según la posición del oyente, dentro de la historia (en el sentido de Historia y de narración)

A la hora de analizar *Histoire(s) du cinéma* y *JLG/JLG*, nos queda claro que asistimos a un deterioro de la voz, que funciona metonímicamente de tres maneras: como 'voz' en el sentido de Plantinga (una voz abierta, no comunicativa), como 'voz' en el sentido de Nichols (estilo personal) y por último, y sobre todo, la 'voz' como objeto fricativo donde se aloja la historia íntima del cine. No tenemos más que remitirnos a su última película, *Le Livre d'image* (2018), que termina con su voz-yo temblando por la tos hasta desvanecerse. Tampoco debemos olvidar el cuerpo del cineasta, parece decir Godard, un cuerpo que envejece y se deteriora³. Un cuerpo artesano que produce sus películas con los dedos. Como la ciega de *JLG/JLG* que no ve la película pero puede oírla y, por eso, crearla, acceder a ella, la voz es un medio privilegiado para acceder a la imagen, allí donde escuchar el lenguaje se vuelve necesario para poder verlo.

Propongo, a partir de la poética godardiana, tres tipos de voces que no remiten a cualidades estructurales:

1) La voz-objeto: la cualidad material de la voz: timbre, textura, altura, rango, etcétera. La voz en su corporeizado, teniendo en cuenta la carnadura de quien habla, incluso sus características físicas.

2) La voz-estilo: se refiere al estilo personal; el uso de ciertas técnicas cinematográficas para afectar a un espectador en lo emocional y perceptual (Plantinga, 1995: 147 y ss.); de qué manera se dirige al espectador; los procedimientos de edición (sonido, montaje, efectos especiales); la selección de imágenes, etcétera.

3) La voz-imagen: la voz en relación con la imagen, en sus distintas acepciones (voz-yo, voz en *off* o voz *over*, entre otros) y variantes (intradiegética, yuxtadiegética, extradiegética, etcétera).

Sentidos del Libro en la obra godardiana: de la voz al libro

¿Qué hay entre la voz y el Libro? Según Roger Chartier, el libro es el lugar de exposición de una contradicción: "El libro es entonces, a la vez, un bien material donde el comprador deviene legítimo propietario y un discurso donde el autor conserva la propiedad [...]. [E]l libro es entendido como una obra que trasciende todas sus posibles materializaciones" (Chartier, 2012: 12). Entre la voz y el libro está la obra, obra interminable de Godard que, como la biblioteca, permanece incompleta, con estantes vacíos. Contiene el Libro singular y absoluto de los románticos alemanes (Blanchot, 2003: 228) y 'al mismo tiempo' el manuscrito particular y parcial. Y ¿de qué está compuesto el Libro? Tanto en *JLG/JLG* como en *Histoire(s)*, las referencias a poetas, las citas, no son vehículos de un mensaje sino que comercian entre ellas, son vehículos en sí mismas. Pero a la vez, las citas requieren ser leídas (así como la narración, escuchada). No deja de haber una orden del Godard-auctoritas: debo ser leído, debo ser interpretado. Por eso el acto de inscripción del texto se hace explícito, pero bajo formas diferentes: en *Histoire(s)*, el vehículo es una máquina de escribir; en *JLG/JLG* —es decir, cuando se trata de inscribir al sujeto en su propia historia— es la mano, el puño y la letra. La escritura, el acto de escribir en el momento de su hechura, es lo que termina de saldar la contradicción entre el decir (abierto) y el publicar (cerrado). De ahí proviene la expresión conjunta en *JLG/JLG* "dire la histoire" ("decir la historia"), en vez de la más habitual "raconter une histoire" ("contar una historia"). Es así que encontramos el Libro en sus dos estados: abierto por Godard, cerrado en el estante. Beckett, Gide, Cervantes, Baudelaire, Duras, Woolf: la pregunta sería por qué elegir la ficción para hacer un documental. Aquí es donde debemos volver

al concepto de 'voz', entendida como voz autoral pero también como vehículo de la verdad; por un lado profesa: "esta es la historia del cine", "este soy yo", por otro lado se aleja de ese profesar, de ahí que el intertítulo sea "*Toutes les histoires / une seule histoire*" ("Todas las historias / una sola historia"):

De hecho, ¿por qué no pensar como libro el compendio homérico en el estado solamente oral, impreso en la memoria de los aedas y publicado por sus peregrinaciones y sus recitaciones renovadas? Aquello que subsiste del *mythos* de manera irreductible, hasta irreprimible, en el *logos* —suponiendo que no sea ningún residuo de revelación sagrada— es precisamente el tono de una recitación, la inflexión de una dirección por la cual, solamente, se entrega lo que no es en principio el sentido, sino la verdad (Nancy, 2005: 37).

Ahora se ve de qué manera la épica, en su estado oral, puede pasar al libro. En primer lugar, la imagen tiene valor documental porque dice la verdad. Si antes dijimos que había una aparente paradoja entre la épica de Godard y su puesta en página de orden no narrativo, quizás sea momento de mostrar cómo Godard piensa el Libro en tanto sustrato mitológico de una memoria compartida: la memoria del cine cuyo lugar de residencia es el archivo y la biblioteca. La respuesta a la pregunta por la ficción en *Histoire(s)* y en *JLG/JLG* es, de nuevo, una pregunta ética: ¿quién tiene el derecho de "reproducir una parte de lo real"? (Godard, 2007: 85). Es, en todo caso, un derecho que debe ser ganado (historias del cine para legitimar la existencia del cine mismo) y tomado de la literatura. No se trata, dice Godard, de un arte ni de una técnica sino de un misterio (palabra que, por cierto, recorre toda la serie). Misterio propio de la revelación sagrada, como afirma Nancy respecto del libro, por fuera de la lógica de la historia evolutiva. Entra aquí el poeta-rapsoda: "Los poetas / son aquellos mortales que / cantando gravemente / recuperan la huella de los dioses

prófugos [...] / he aquí por qué / en el tiempo de la noche del mundo / el poeta dice lo sagrado" (2007: 92). En *JLG/JLG* resurgen estos ecos de lo sagrado en la imagen, que nos ordena 'no comparar'. Por ejemplo, no comparar, pese a la tentación de hacerlo, un film con un libro, o el cine con la escritura (como había hecho Astruc con su concepto de *caméra-stylo*). Un segundo motivo para recurrir a la ficción para contar un documental está en el archivo o, como dice Godard, la "estantería". En la estantería, como en el archivo, conviven autores a libro cerrado. Un libro tiene valor de verdad, según Godard, en tanto forme parte de un archivo. En palabras de Lavin y Raymond (2016: 4, traducción nuestra):

La clasificación sería la transformación de la relación de los personajes a imágenes, y en consecuencia [esta] es para ellos la herramienta de una nueva relación del mundo [...]. Si la enunciación de un catálogo obstaculiza el acceso directo a los documentos, esta permite las condiciones de una apropiación.

Sin embargo, debemos comparar. La biblioteca es un lugar de intercambio 'análogo' al estudio cinematográfico. El mismo Godard lo ha dicho: "Y para mí, un taller, un estudio de cine es cualquier cosa que sea al mismo tiempo una biblioteca y una imprenta para un novelista" (Godard en Lavin y Raymond, 2016: 7, traducción nuestra). A través de la biblioteca, pensada como archivo, circulan las ideas en *Histoire(s)* y *JLG/JLG*. Y el film, como un libro, no deja de ser un objeto comercial que circula, que recauda dinero. Como hemos dicho más arriba, esta materialidad queda señalada por la imagen de la biblioteca, evidentemente, pero además por el manuscrito, es decir (dando otra vuelta más al asunto) una firma irrepetible de valor testimonial.

Entonces, ¿de qué tipo de libro se trata? Hay en este punto otra contradicción sobre el libro y la oralidad que nos propone el archivo, y es la del carácter público del archivo

en relación con el carácter privado de la biblioteca: un 'archivo privado'. En *JLG/JLG*, sobre todo, se nos invita al interior de una casa, que se vuelve público en el mismo acto de ser filmado. Si el mandato del libro corresponde al deber de ser leído e interpretado, el mandato del archivo privado godardiano es el de volverse universal, arrojarse a la universalidad (Godard, 2009: 100), el *donner à voir* ("dar a ver") que está escrito en una de las hojas del cuaderno de *JLG/JLG*.



Figura 3. El archivo privado en *JLG/JLG*

Esta relación entre archivo y biblioteca no es nueva. Se remonta a la concepción del libro del siglo XVIII francés: "la fuerte relación entre manuscrito autografiado y autenticidad de la obra ha sido interiorizada por ciertos escritores que [...] se han transformado en archivistas de sí mismos" (Chartier, 2012: 17, traducción nuestra). En este sentido, el Libro de Godard es moderno, no solo por el manuscrito sino porque se afirma como autor. Pero en otro sentido, es totalmente premoderno, prekantiano: pertenece a la época de los copistas, de los diccionarios de lugares comunes y saberes

universales (Chartier, 2012: 18) a partir de otros libros o películas ya publicados, donde no hay intimidad ni individuo (hay Historia, no autorretrato). Quizás el camino trazado desde *Histoire(s)* hasta *JLG/JLG* sea el mismo recorrido que hay del archivo al manuscrito, una especie de documentación de la contrahistoria, historia que regresa o va de adelante hacia atrás, sin seguir un orden lógico-cronológico. La consigna *les signes parmi nous* ("los signos entre nosotros") encuentra su referente completo en la biblioteca de *JLG/JLG*, donde las voces se superponen a los libros en el espacio de la intimidad.

¿Por qué la poesía? Hacia un cine documental poético

¿Qué es la forma sino el estilo, y qué es el estilo sino el hombre?

Histoire(s) du cinéma, capítulo 4

¿Se espera del documental una verdad? ¿Se somete esa verdad a prueba, bajo la forma de 'verificación'? Cuando hablamos de 'lo poético' en el documental, nos referimos a una cualidad y a una forma. Por fuera de los modos, las voces y las taxonomías con las que hasta aquí hemos trabajado, 'lo poético' se refiere a una serie de estrategias específicas respecto del lenguaje cinematográfico: los procedimientos retóricos, el plano sonoro, de imagen y verbal y el tratamiento particular de cada uno de estos elementos. Si bien puede presentar variantes, jamás podría estar encasillado dentro de un 'modo' porque no solamente se refiere a una combinación de elementos significantes y sus relaciones, sino que además se parte de la poesía para ir, en un movimiento que, esperamos, sobrepasa y excede a la analogía, al cine⁴. Por otra parte, es difícil, aunque no imposible, analizar sistemáticamente un 'tono de voz' cuya estrategia reside en la

falta de sistematicidad. Pero, sin ser demasiado pesimistas, esta falta de sistematicidad es solo aparente.

Lo que podemos hacer, con cierto grado de certeza, es buscar y encontrar correspondencias en los 'discursos' producidos por poetas y por cineastas: sus textos críticos, poemas, entrevistas y cualquier otro tipo de escritura. Para hablar de 'voz poética' y entender los alcances de esta denominación, con fines prácticos y teóricos, no es productivo hablar de 'lo poético' en términos esencialistas (lo cual no lo excluye como un punto de partida válido), sino más bien en términos que particularicen, es decir, que puedan dar cuenta de a qué poética particular se suscribe un autor o una película. Lo poético, como se ha dado a entender hasta ahora en las teorías sobre el cine documental, se comprende en resumidas cuentas como una cuestión de 'estilo por sobre información' e incluso 'estilo por sobre comunicación'. Intentaremos seguir demostrando que esto puede reformularse y ampliarse. Ha habido intentos exitosos, por ejemplo el de P. A. Sitney en *Eyes Upside Down* (2008), de conectar una poética fundacional (la de Emerson en Estados Unidos, en su caso) con una poética cinematográfica en desarrollo, como rasgo autoral pero también a través de continuidades conceptuales entre textos (tanto teóricos y críticos como cinematográficos). Su método consiste principalmente en hacer una ida y vuelta entre estos textos teóricos y críticos (lo que se dice) y su manifestación práctica; así, se ha entendido que muchas ideas sobre 'lo literario' y 'lo poético' han influenciado al cine, y siguen haciéndolo. En nuestro caso debemos trasladar esa poética fundacional a la vanguardia francesa, especialmente a los poetas de principios del siglo pasado. Este trabajo de ida y vuelta ha sido facilitado en gran parte por el libro *El istmo de las luces* de Antonio Ansón (1994) y *Cinepoetry* de Christophe Wall-Romana (2012), y su análisis de textos-fuente de poetas tanto 'sobre' cine (en el caso de Wall-Romana) como

sobre poesía pensada 'desde' el cine (en Ansón). En estos libros se demuestra que lo que le ocurre a la literatura francesa con los autores de vanguardia —Breton, Ernst, Desnos, Mallarmé o Artaud, entre otros— le ocurre también al cine en sus primeras décadas de desarrollo. Esto afecta al documental contemporáneo cuando consideramos que Godard invoca la 'pureza' de la imagen cinematográfica en sus textos: "*Une histoire seule* ['Una historia sola'] ya que es la única historia que ha habido, ya conoces mi ambición: deduzco que es la única historia [...] que habrá, y que no puede haber otra" (Godard, 2010: 277). Quizás la palabra 'pureza' sea algo desafortunada, pues nos remite a esa utopía del 'cine puro'. Pero no, nos referimos a la idea rectora en Godard de una imagen única y última, es decir, total y autocontenida (no en el sentido platónico, la Idea de la imagen, sino en el sentido dialéctico).

Para contestar a la pregunta de Didi-Huberman (2017: 58) acerca de la dialéctica en Godard, donde hay, por un lado, una tendencia a la conclusión (síntesis) y otra a la tensión (síntoma), podemos intuir que se trata de lo primero, donde se privilegia a la totalidad de la imagen, la imagen total como una proposición con valor de verdad (valor que debe ser, además, puesto a prueba). El mismo Godard lo expresa diciendo que "[n]o hay imagen, no hay sino imágenes. Y hay una cierta forma de ensamblaje de las imágenes: tan pronto como hay dos, hay tres [...], eso es lo que llamo imagen, esa imagen hecha de dos, es decir, la tercera imagen [...]" (en Y. Ishaghpour, *Archéologie du cinéma et mémoire du siècle*, citado por Didi-Huberman, 2017: 57). Más que elaborar sobre esta pureza / impureza, interesa quedarnos con el sentido de la verdad de la imagen que, esto es lo importante, no necesariamente excluye procedimientos propios de la poesía de vanguardia francesa: es decir, la "liberación del lenguaje", esto es, la conexión entre dos realidades alejadas, el ordenamiento ilógico de una

serie de imágenes (Ansón, 1994: 15 y ss.) Incluso es 'gracias' a este procedimiento que la totalidad de la imagen es factible de ser pensada y ensayada, aunque jamás lograda.

Yendo a lo estrictamente cinematográfico, en la alteración de la imagen (pensemos en los efectos sobre el espectador que tenía un primer plano a principios de siglo) se produce una cosa otra que "ya no es un tropo, no hay transposición de términos, pues [...] ha sido limitada en el espacio de tal forma que pierde sus referencias originales, desprovista de contexto, para convertir el símil en realidad, en imagen verdadera" (Ansón, 1994: 44). La operación puesta en marcha en el documental godardiano es el paso del tropo a la imagen, es decir, una identidad absoluta y esencial (siempre igual a sí misma), una imagen-objeto. Pero para que funcione esa identidad de la imagen consigo misma es necesaria la asociación, la sugerencia, a la que Godard se refiere como esa primera y segunda imagen. Esto sucede porque, como sugería Epstein en *Écrits sur le cinéma*:

El procedimiento por el cual una parte se separa para adquirir un contenido distinto al original al que pertenecía se convierte en uno de los rasgos principales de los procedimientos estilísticos para la poesía [...] que se realiza alrededor de los años veinte [...]. Cada objeto, cada imagen, constituida en ámbito absoluto, adquiere la categoría irrepetible de la unidad (citado por Ansón, 1994: 51).

Este correlato entre el procedimiento poético de identidad de las imágenes y objetivación de la metáfora —es decir, una metáfora-objeto que es referente de sí misma (o, como dijera Godard en *Histoire(s)*, "la fraternidad de la metáfora") una vez que el signo lírico se ha eliminado— es lo que en Godard se manifiesta bajo la forma del poema recitado o puesto en página: "ya que la verdad / está entre nosotros", dice en *JLG/JLG* (2009: 73). No casualmente usa la misma expresión *parmi nous* ("entre nosotros") para "verdad" y para "signo": la

verdad se manifiesta en forma signica.

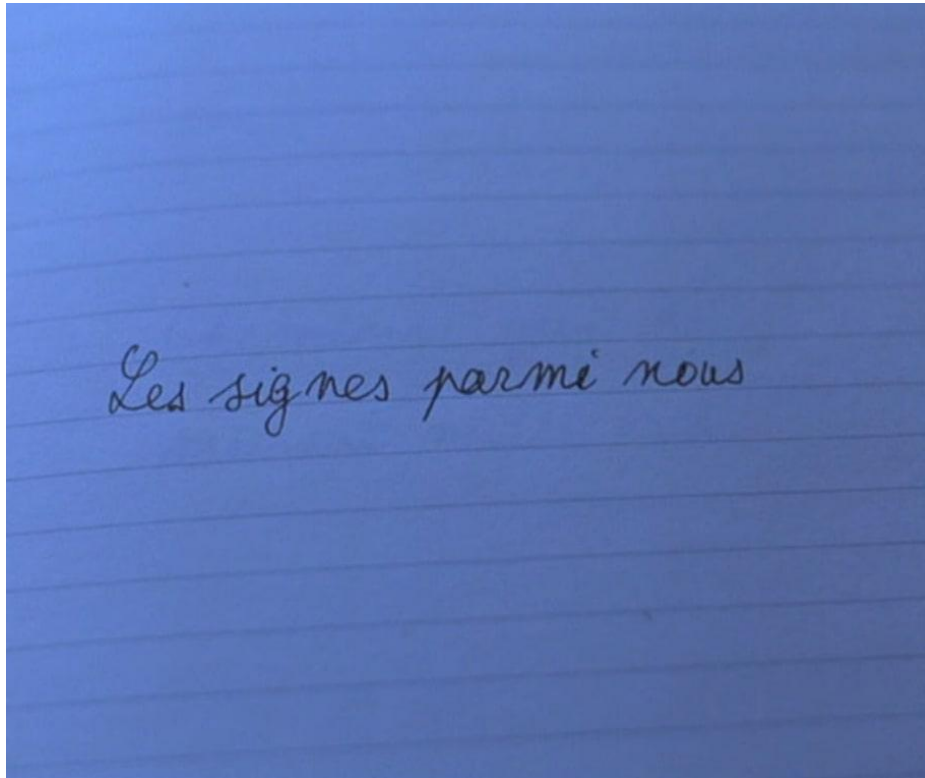


Figura 4. La escritura de *Les signes parmi nous* en *JLG/JLG* marca la inscripción autoral en el documental

¿Cómo podemos saberlo? Porque el tiempo verbal que predomina en los poemas *JLG/JLG* e *Histoire(s)* es el presente. Presente que contiene a su vez pasado y futuro, o, como expresa en *Histoire(s)*: "handling / in both hands / the present, the future and the past" (Godard, 2007: 195, en inglés en el original)⁵ y luego "porque intento / en mis composiciones / mostrar / un oído que escucha / al tiempo / y trato también / de hacerlo entender / y de surgir / en el futuro / porque la muerte ya está / incluida en mi tiempo / solo puedo / en efecto / ser enemigo del tiempo" (2007: 201). La voz de Godard, su voz poética, aparece allí impresa en la imagen donde podría tener lugar cierta distancia enunciativa que evitase que él mismo participara en la historia del cine. Y aparece con una poesía que, claro está, no es ficcional y tiende al presente, al 'deber ser universal' que estudiamos en

el anterior apartado. Lo que sucede ahí delante, con toda su fragmentariedad, es una nueva posibilidad, brindada por la poesía, de organizar el tiempo y la historia desde la verdad de la imagen, tal como él la entiende. Y creemos que ese es, para Godard, el sentido del documental y de la literatura. Dicho esto, no debemos eludir la intencionalidad comunicativa de esa poesía. Aquí encontramos un punto contradictorio. Primero Godard afirma que el cine es "crítico de la realidad" (2010: 194) porque "permite después emitir un juicio" (2010: 137) y luego dice que "la poesía no está hecha para juzgar" (2010: 316). ¿Qué lugar le deja al cine poético? Sin embargo, y justamente, no puede olvidarse la dimensión corporal, el presente de la presencia de Godard en su Autorretrato y su Historia. Godard mismo lo intuye cuando dice: "¿Qué, para decirlo brevemente, sería la canción de Orfeo sin Orfeo? O ¿qué sería la poesía sin un poeta?" (Godard, 1972: 151). La 'voz poética' del documental es la puerta de entrada a la poesía y la literatura. Y la poesía, pese a lo que haya dicho Godard, emite juicios con valor de verdad que tienden a lo total, lo universal, precisamente allí donde no se manifiesta otra cosa que el fragmento.

Conclusiones: mediaciones entre el libro de poesía y el documental poético

Como decíamos al principio, el juego esencial está en la mesa de montaje, y ya mostramos con Ansón cómo funciona el procedimiento, sobre todo en la poesía francesa y específicamente la surrealista, rastreable en Bresson y sus *Notas sobre el cinematógrafo* (Amiel, 2005: 124), de asociación de dos realidades disímiles. Los procedimientos de montaje puestos a obrar en los dos libros y en las películas son los mismos.

Si no se manifiesta otra cosa que el fragmento con tendencia a lo universal, lo que se fragmenta pasa siempre por la voz-objeto que hemos mencionado. Y lo que ocurre allí es una fragmentación del sujeto, aunque más no sea porque el lenguaje escindido lo está en dos sentidos: primero, por el sujeto que realiza una acción en una oración o es modificado por otros objetos; segundo, por el corte del verso y su correlato con una ruptura del discurso continuo. Vemos que, para Amiel, "el plano en ruptura es como un golpe en el orden del pensamiento, obligando a cambiar el *tempo*" (Amiel, 2005: 79). Esta noción de alteración temporal, de 'puntuaciones musicales', se va a desarrollar en el apartado sobre el "montaje por correspondencias": el montaje "transforma el tiempo, como decía Malraux, 'ya no en la posibilidad del cine sino en su mismo tema'". Dos formas específicas del tiempo en relación con el discurso son el *ritmo*, que produce transformaciones en la duración, y la *rima*, que produce 'ecos' en el interior del montaje (Amiel, 2005: 131). La teoría de Amiel sobre el montaje por correspondencia y la de Meschonnic sobre el ritmo en "La apuesta de la teoría del ritmo" (2007: 67-95) presentan similitudes en su interés por esta relación tiempo-ritmo. Estas semejanzas nos permiten analizar qué ocurre entre texto e imagen o, en otras palabras, preguntarnos qué ocurre en la mediación entre documental poético y libro de poesía y por qué el ritmo en la poesía de Godard y en sus películas cumple la misma función, haciendo esta vez énfasis en el primer ítem.

Si todo discurso supone una sintaxis y la poesía "saca la palabra del concepto para llevarla hacia la imagen y lucha con una sintaxis transitiva para suscitar una visión que es intransitiva y duradera" (M. C. Ropars en Amiel, 2005: 133), podríamos reemplazar la palabra 'transitiva' por 'fragmentaria' e 'intransitiva' por 'universal', teniendo en cuenta lo dicho en el último apartado. Las consecuencias son

las mismas: el discurso, lejos de ser una categoría neutral, es (diciéndolo con Benveniste a través de Meschonnic) una actividad de los 'sujetos' en y contra la historia. Pero ¿qué es el ritmo en relación con el discurso? ¿De qué manera se manifiesta en el montaje, sobre todo de *Histoire(s) du cinéma*? Para Meschonnic (2007: 69) el ritmo es una organización del discurso que es inseparable del sentido: no hay sentido sino por y para sujetos (2007: 71). Lo mismo ocurre con el ritmo que, liberado de la métrica, establece una relación con el sujeto de la enunciación. A su vez, el ritmo es supralingüístico, es decir, va más allá de la intención comunicativa (recordando la definición de Plantinga del 'documental poético' que ya expusimos). Esto nos lleva a hacer una lectura enfocada en el ritmo y en el sujeto, tanto del libro *Histoire(s)* como del libro *JLG/JLG*. El sujeto en los dos libros de poesía de Godard tiene dos características: o bien está escindido o bien está ausente. Respecto de lo primero, la falta de marcas de diálogo, las citas y asociaciones, la relación con un 'tú' sin establecer quién es 'yo', la referencia a un 'nosotros' o un 'ellos' no termina de ubicar la posición del sujeto hablante. La fragmentación de la oración en unidades de significado mínimas ("no sé / exactamente por qué / pero hice / a la inversa", Godard, 2009: 37) nos impiden decir que haya una pérdida de sentido, aunque sea parcial, pero nunca queda claro quién es el que habla. En los dos documentales esto no ocurre, pues la voz-objeto, con lo que llamamos sus 'cualidades materiales', no nos permite poner esto en duda. La ausencia del sujeto es aún más curiosa. Ante la pregunta '¿quién habla?', la respuesta podría ser 'nadie'. El montaje 'por correspondencias' que se da en los dos largos libros-poemas nos permite afirmar que, incluso en la unidad-libro o unidad-poema, el sujeto, ritmo mediante, no es una unidad. Si para Godard "los signos [están] entre nosotros" y la poesía, ritmo mediante, es "el lenguaje menos

hecho de signos" (Meschonnic, 2007: 89), cobra sentido esta ausencia del sujeto en el libro que al mismo tiempo se afirma en una voz-objeto en la película. El hecho de que la voz esté presente no implica una jerarquía respecto de la imagen y, de hecho, el ritmo del montaje borra estas distinciones: "El ritmo del sentido como sentido del sujeto impone no aceptar más esta repartición, de lo 'sonoro' y la 'imagen'" (Meschonnic, 2007: 94).

El sujeto histórico que aparece en *Histoire(s)* y el sujeto (auto)biográfico de *JLG/JLG* no tienen un único referente-autor. Ante la pregunta '¿quién filma?', contestar 'nadie' se hace más complicado. Godard rehúye la autoría al mismo tiempo que no puede dejar de designarla con su obra. Transformada plenamente en ella, el sujeto puede borrarse: tarea imposible.

Bibliografía

Amiel, Vincent (2005), *Estética del montaje*, traducción del francés de Monique Perriaux y Vicente Carmona, Madrid, Abada Editores, primera edición: 2001.

Ansón, Antonio (1994), *El istmo de las luces. Poesía e imagen de la vanguardia*, Madrid, Cátedra.

Barthes, Roland (2013), *Lo obvio y lo obtuso*, traducción del francés de C. Fernández Medrano, Barcelona, Paidós, primera edición: 1982.

Benjamin, Walter (1991), *Para una crítica de la violencia y otros ensayos. Iluminaciones IV*, traducción del alemán de Roberto Blatt, Madrid, Taurus, primera edición: 1936.

Blanchot, Maurice (2003), *The Book to Come*, traducción del francés al inglés de Charlotte Mandell, California, Stanford

University Press.

Chartier, Roger, "Qu'est-ce qu'un livre? Métaphores anciennes, concepts des lumières et réalités numériques", en *Le français aujourd'hui*, 2012, 3, 178.

Chion, Michel (2004), *La voz en el cine*, traducción del francés de Maribel Villarino Rodríguez, Madrid, Cátedra, primera edición: 1982.

Deleuze, Gilles (1987), *La imagen-tiempo*, traducción del francés de Irene Agoff, Barcelona, Paidós, primera edición: 1985.

Didi-Huberman, Georges (2017), *Pasados citados por Jean-Luc Godard*, traducción del francés de Mariel Manrique y Martín Marturet, Madrid, Asociación Shangrila.

Doane, Mary Ann (1980), "The Voice of Cinema: The Articulation of Body and Space", en *Yale French Cinema Studies*, 60, 33-50.

Godard, Jean-Luc (2010), *Pensar entre imágenes* (conversaciones entrevistas y otros textos de J.-L. Godard), traducción del francés de Natalia Ruiz Martínez y Javier Bassas Vila, Barcelona, Intermedio.

– (2009), *JLG/JLG, autorretrato de diciembre*, traducción del francés de Tola Pizarro, Buenos Aires, Caja Negra, primera edición: 1996.

– (2007), *Historia(s) del cine*, traducción del francés de Tola Pizarro, Buenos Aires, Caja Negra, primera edición: 1998.

– (1972), *Godard on Godard*, traducción del francés al inglés de Tom Milne, Nueva York, Da Capo Press, primera edición: 1968.

Hayes, Kevin (2010), *JLG/JLG, autoportrait de décembre*.

Reinscribing the book", en *Review of Film and Video*, 19 (2), 155-164.

– (2004), "The Book as motif in *One Plus One*", en *Studies in French Cinema*, 4 (3), 219-228.

– (2000), "Book cover as intertitle in the films of Jean-Luc Godard", en *Visible Language*, 34 (1), 14-33.

Lavin, Mathias, y Hélène Raymond (2016), "Bibliothéconomie de Jean-Luc Godard", en *Bibliothèques de cinéma / Esthétique des collections*, Alban Pichon (ed.), Burdeos, Presses Universitaires de Bordeaux, 12 p. (en línea).

Meschonnic, Henri (2007), *La poética como crítica del sentido*, traducción del francés de Hugo Savino, Buenos Aires, Mármol-Izquierdo Editores.

Nancy, Jean-Luc (2006), *Sobre el comercio de los pensamientos*, traducción del francés de Víctor Goldstein, Buenos Aires, La Marca Editora, primera edición: 2005.

Nichols, Bill (2001), "What types of documentary are there?", en su libro *Introduction to Documentary*, Indianapolis, Indianapolis University Press.

– (1991), "Documentary modes of representation", en su libro *Representing Reality*, Indianapolis, Indianapolis University Press, 32-75.

– (1983), "The Voice of Documentary", en *Film Quarterly*, 36 (3), University of California Press, 17-30.

Plantinga, Carl R. (1995), *Rhetoric and Representation in Non-Fiction Film*, Cambridge, Cambridge University Press.

Rancière, Jacques (2002), "The Saint and the Heiress: a propos of Godard's *Histoire(s) du cinéma*", traducción del francés al

inglés de T. S. Murphy, en *Discourse*, Wayne State University Press, 24 (1), 113-119.

Sitney, P. Adams (2008), *Eyes Upside Down. Visionary Filmmakers and the Heritage of Emerson*, Oxford, Oxford University Press.

Wall-Romana, Christophe (2012), *Cinepoetry. Imaginary Cinemas in French Poetry*, Fordham, Fordham University Press.

Filmografía

Godard, Jean-Luc (1995), *JLG/JLG, autoportrait de décembre*, Gaumont (Francia), 62 min.

– (1988), *Histoire(s) du cinéma*, Canal+, Centre National de la Cinématographie, France 3, Vega Films, Gaumont, La Sept (Francia), Télé-vision Suisse Romande (Suiza), 266 min.

Notas

¹ Es pertinente reproducir aquí la autocrítica de Plantinga al capítulo 9 de su libro (1995: 193): "Parte del motivo del descuido de la crítica hacia el film poético ha sido el supuesto de que el sujeto del documental propiamente dicho es social y político, no estético". Sin embargo, él mismo no expresa una posición explícitamente contraria a esta que describe y, además, no reconoce las áreas de indefinición y limitaciones de la voz poética dentro de su propio trabajo de investigación.

² A modo aclaratorio, entendemos que los libros del mismo título publicados en aquel entonces por Gallimard presentan variaciones respecto del guión cinematográfico. Queremos decir con esto que no podríamos hablar de una transcripción literal. Hemos accedido al guión completo a través del sitio del Centre de recherche sur l'image de la Universidad de París 1 (en línea). Restaría hacer un análisis comparativo entre el libro y la película en tanto textos, tarea que excede los propósitos de este trabajo.

³ La corporeización de la voz existe desde los inicios del cine. Dicho por Mary Anne Doane (1980: 34): "El agregado de sonido al cine introduce la posibilidad de re-presentar un cuerpo más lleno (y unificado orgánicamente)" (traducción nuestra). En las páginas siguientes Doane enumera los distintos posicionamientos del cuerpo en la voz en *off*, *over* y el monólogo interior, así como el comentario en el documental. Aconsejamos su lectura para una perspectiva lacaniana sobre la voz y el cuerpo.

⁴ Nos referimos en particular a la poesía francesa de vanguardia y su influencia palpable, aún no del todo discutida en el campo del documental, en todo lo que luego se describe como 'modo poético' y 'voz poética'.

⁵ "Manejando / con ambas manos / el presente, el futuro y el pasado" (traducción nuestra).