

# Banda aparte. Formas de ver

## (Ediciones de la Mirada)

Título:  
Imitación de la luz

Autor/es:  
Company, Juan M.

Citar como:  
Company, JM. (1996). Imitación de la luz. Banda aparte. (5):13-19.

Documento descargado de:  
<http://hdl.handle.net/10251/42179>

Copyright:  
Reserva de todos los derechos (NO CC)

La digitalización de este artículo se enmarca dentro del proyecto "Estudio y análisis para el desarrollo de una red de conocimiento sobre estudios fílmicos a través de plataformas web 2.0", financiado por el Plan Nacional de I+D+i del Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España (código HAR2010-18648), con el apoyo de Biblioteca y Documentación Científica y del Área de Sistemas de Información y Comunicaciones (ASIC) del Vicerrectorado de las Tecnologías de la Información y de las Comunicaciones de la Universitat Politècnica de València.

Entidades colaboradoras:



# IMITACIÓN DE LA LUZ\*

A propósito de *Passion* (Jean-Luc Godard, 1982)

Juan Miguel Company Ramón

A Ramón Segura Gil, *In memoriam*.



Passión (1982)

**S**iempre resulta interesante reflexionar sobre el cine de Godard: ubicado más allá de la banalidad audiovisual dominante, sus imágenes demandan otros ojos. Ojos que, como los del montevideano sin rostro, sepan adentrarse en el misterio de la contemplación, siempre más allá de la mera economía comunicacional del sentido, excediéndolo y desbordándolo por los domésticos cauces en que dicho sentido suele transcurrir.

Antes de adentrarme en el objeto de análisis invocado en el título mismo de mi artículo, quisiera proponer un par de ejemplos cinematográficos. Ambos, creo, plantean un idéntico interrogante: ¿Qué podemos hacer, como espectadores, ante la manifiesta efusión de lo bello?. O, dicho de otra manera, cómo podemos integrar esa belleza, difícilmente soportable, en el registro del conocimiento propio de la economía significativa de todo film. Tomemos unas imágenes de **Paisaje en la niebla** (Theo Angelopoulos, 1988). Unos niños -Voula y Alexander- tras ser detenidos por la polí-

godard

cia en su búsqueda de un, por lo demás, inexistente padre, logran liberarse aprovechando la emergencia de una súbita nevada. Los planos de estos niños corriendo por la calle, contrastan con la estática detención en el movimiento de los transeúntes, hieráticos en su cotidiano quehacer ante esa epifanía de los copos de nieve en la nítida luz de la mañana. Se diría que es una nieve caída para ser contemplada. Y compartimos, espectadores del evento, tanto el arrebatado prendimiento de la mirada de los viandantes como la alegre carrera de los niños, liberados de la férula policial. Más allá de la propia sugestión plástica concreta de un cierto Magritte, las imágenes nos proporcionan un placer estético, tal vez por su adecuado contraste estatismo/dinamismo y por la armoniosa disposición emanada de todos los elementos del encuadre.

En **Nouvelle Vague** (Jean-Luc Godard, 1990), un travelling lateral de ida y vuelta -izquierda/derecha y viceversa- nos muestra la diferentes habitaciones de una lujosa villa en el campo, mientras alguien va apagando las luces al ritmo del movimiento de cámara. De las imágenes, acompañadas por los acordes de la **Noche transfigurada** de Schönberg, se desprende una singular calma perceptiva. Alguien, en un coloquio sobre el film, me preguntó por el sentido último de este travelling y cuál era el registro narrativo en el que se inscribía. Quizá mi interlocutor estaba pensando en un movimiento de cámara análogo de **Tout va bien** (1972), determinado en su desembocadura por un fuera de campo que finalmente se explicitaba: la policía cargando contra un soliviantado grupo *gauchista* en un hipermercado. Mi respuesta no fue otra que la de apelar a la belleza, sin más, de tales imágenes quizá porque, como dice Gadamer *...sin ninguna referencia a un fin, sin esperar utilidad alguna, lo bello se cumple en una suerte de autodeterminación y transpira el goce de representarse así mismo...<sup>1</sup>*.

De tales ejemplos parece desprenderse una concepción estética próxima a la definición que de *belleza libre* daba Kant en su **Crítica del juicio**: libre de conceptos y de significado, sustraída -en su aproximación a la naturaleza- de toda imposición de sentido. Sabemos -y Gadamer lo expresa bien en su libro- que Kant desplaza la problemática de lo bello desde el "punto de vista del gusto" al "punto de vista del genio". Muy tentados estaríamos -y, de hecho, hay toda una respetable tradición crítica que camina por esos senderos- en atribuir los rasgos enunciativos descritos en Angelopoulos y Godard a una romántica efusión autoral que se expresa, con vocación de estilo, en las imágenes, problematizando así ese primer abordaje de la cuestión planteado por Lacan en su Seminario de 1959-60, según el cual *...la manifestación de lo bello intimida, prohíbe el deseo<sup>2</sup>*. Convengamos, en cualquier caso -y no sería ésta una premisa ociosa- que la puesta en escena crítica de la noción de autor está en la base misma del discurso godardiano y de ese significativo segmento del mismo que se llama **Passion**.

## I

**Scénario du film Passion** se abre con una apasionante disquisición de Jean-Luc Godard sobre los orígenes históricos del guión cinematográfico y cómo éste procede de la contabilidad siendo, antes que nada, una traza, una huella de los gastos de producción. El propio discurso de la historia del cine ha invertido el proceso y así, en **Passion** vemos a la práctica del cineasta entrar en contradicción con la *necesidad de contar* una historia, aullada por el personaje del productor italiano, como condición

80 años

imprescindible para poder comercializar el film.

La referencia a un pasado del cine o, al menos, a una cierta conciencia histórica del mismo, está presente en **Passion**. Jean-Louis Leutrat la percibe ya en el propio título:

El título **Passion** conjuga los diversos sentidos de la palabra (amorosos y religiosos), pero remite igualmente a todos esos films de los comienzos del cine, precisamente denominados *Passion* y que eran sucesiones de cuadros vivientes...<sup>3</sup>.

Jerzy, el cineasta de **Passion**, intenta filmar una película cuyos materiales expresivos esenciales pertenecen a la tradición pictórica que va de El Greco y Rembrandt a Goya, pasando por Ingres y Delacroix. El problema de la mimesis, del trasvase de un modelo de representación (la pintura) estático y espacial a otro (el cine) dinámico y temporal, está evidenciado tanto por los muy acentuados efectos de maquillaje (**La ronda nocturna**) y de falsa inmovilidad de los figurantes (parpadeo del cadáver en los **Fusilamientos del 3 de Mayo**) como por la complejidad del montaje y los movimientos de cámara<sup>4</sup>. Si, como dice Gadamer, "la experiencia de lo bello y, en particular, de lo bello en el arte, es la evocación de un orden íntegro posible, dondequiera que éste se encuentre"<sup>5</sup>, la empresa de Jerzy está abocada al fracaso. El orden de lo pictórico no se deja asimilar, tal cual, a la representación fílmica. Su evocación conduce, en todo caso, a una consideración general sobre la historicidad de las representaciones artísticas y cómo éstas se contextualizan de otra manera en el discurso fílmico, simplemente porque hay una mirada *otra* -desprendida de la tradición evocada- que las contempla. Así, la **Ronda nocturna** de Rembrandt se convertirá en **Ronda diurna** mediante la eliminación de un punto de luz en el cuadro original que cambia el sentido de la composición.

En **Scénario...** Godard también habla del cine como algo que viene de la vida, que representa la vida. Pero, maticemos, lo que Godard desea es, en cualquier caso, *imitar la luz*: el proceso mismo por el cual la representación se hace posible. Y la imitación de la luz es, de hecho, una meditación sobre el sentido. Llegados a este punto resulta pertinente esbozar, aunque sólo sea mediante un rápido apunte, lo que separa al Godard post-mayo 68 del que inicia su andadura en los 80 con **Sauve qui peut (la vie)**. El llamado *cine de la deconstrucción* tendía (entre otras cosas) a desenmascarar la escritura transparente -ejemplificada en el cine de género hollywoodiense y basada en la identificación film/espectador- mediante una puesta al descubierto del proceso productivo material de la película: recuérdese la famosa grúa final de **One plus one** (1968) o el descentramiento practicado sobre la tipología del *western* en **Vent d'Est** (1969). Lo que tal máscara parecía ocultar era, tal vez, la lucha de clases. El Godard de los 80 integra esa connotación de clase en un complejo discurso sobre el poder en diferentes áreas. En **Passion** es el poder del cineasta, su lucha contra (y a favor) del sentido. Y también poder de la luz y apropiación de la luz, su control y dominio en los cuadros vivientes que muestran, de un lado, una suerte de ascesis mística -el último lienzo recreado en el film es la **Inmaculada Concepción**, de El Greco- y, por el otro, el dominio -y, en último término, la aniquilación- de los vencedores sobre los vencidos (cruzados, tropas napoleónicas). Y poder, cómo, de unos cuerpos sobre otros en las (in)cruentas batallas del deseo.

godard



Passion (1982)

## II

En **Scénario...** Godard hace suya la frase de Picasso: “Yo no busco, encuentro” para, a renglón seguido reafirmarse en la definición de André Malraux cuando comparaba el arte con un incendio, siempre renaciendo de la que éste quema. “Debo quemarme los ojos para ver”, dice Godard. Frente a los múltiples avatares de un discurso de la negación, manifestado en su cine de los 70 -pulverización de la materia narrativa, desdramatización, ausencia de elementos identificatorios...- se podría plantear que el Godard de los 80 afirma casi por el hecho mismo de mostrar la irremediable colisión entre los modelos de representación puestos en juego. Si, de un lado estaría el lirismo esteticista de un imposible cine entendido como *arte mayor* -los cuadros vivientes- del otro nos encontraríamos con unas imágenes pobres, minimales, abocadas al envasamiento de lo cotidiano: el trabajo, el dinero, el sexo... Alain Bergala cifra el sentido del pecado (estético) en **Passion** a partir de esa continua perturbación de la emoción estética, siempre alterada por interferencias sonoras y/o visuales. El crítico francés ubica el campo de la pintura en un terreno intermedio entre la pureza absoluta de la música (la abstracta universalidad del **Réquiem** de Mozart, por ejemplo) y la impureza originaria del cine. En definitiva, el cine debe buscar su identidad como tal en el rumor cacofónico del mundo, en la irreductible singularidad de las cosas, de las variaciones de la luz, tendiendo siempre a esa pureza absoluta, aún a sabiendas de que nunca podrá alcanzarla:

... La gran fuerza estética de Godard es la de saber que no existe verdadera

belleza en el cine más que en la chispa entre estos dos polos: **Passion** suministra, al respecto, la prueba más fehaciente<sup>6</sup>.

Así, el cine es para Godard una verdadera experiencia de los límites. Él mismo lo dice, de alguna manera, cuando afirma que para describir la realidad debe, también, describirse la metáfora o cuando señala que esta infinita posibilidad combinatoria de los elementos puestos en juego al visualizar el guión concluye cuando la metáfora alcanza lo real, cuando se reúne con lo real. ¿No sería esta afirmación de lo real como imposible el límite mismo de toda representación cinematográfica? Es ésta una pregunta que, sin duda, nos llevaría lejos. Me limitaré, tan sólo, a subrayar uno de los deslizamientos metafóricos -tal vez el más evidente- practicados por Godard: la reunión obrera en casa de Isabelle -donde se habla de su despido improcedente, de posibles indemnizaciones, de alienaciones laborales diversas...- concluye con el encendido de una lámpara que Isabelle hace descender lentamente sobre su eje. El siguiente plano (nº 42), montado por corte directo con el anterior, nos muestra un potente proyector de cine que ilumina el cuadro viviente de **Los fusilamientos del 3 de Mayo**. La sugestión visual -una luz para dos conflictos distintos pero con el denominador común de estar ambos ubicados en la dialéctica opresores/oprimidos- queda acentuada por la referencia, en el interior del cuadro reconstruido, a la lámpara justificadora del trágico claroscuro en el lienzo de Goya.

Pero, insistimos, Godard en **Passion** afirma. Y lo hace a partir del deseo mismo del espectador, de una continua interpelación a su actividad perceptiva. Decía Manuel Vidal Estévez en su crítica del film, sin duda la mejor que éste tuvo entre nosotros:

...No hay espacio ficcional en sentido estricto que cobije plácidamente los deseos del espectador. Éste, sólo al amparo de una tensa seducción visual, sin orientación prefijada alguna, sin poder predecir el itinerario a recorrer, y menos aún el puerto al que arribará, deberá permanecer activo, desatender la inercia, la pereza, deberá dar esquinazo al ostracismo perceptivo desde el que pueden consumirse la gran mayoría de las producciones actuales<sup>7</sup>.

Afirmar el deseo es, también, denunciar su ausencia o, en cualquier caso, explicitar su imposibilidad. Tal sucede en la relación Michel-Hana, tan mediatizada por el estatuto de poder del primero como dueño de la fábrica. En dos momentos, bastante alejados entre sí, del film (planos 56 y 89), Godard pone en boca de cada uno de ellos la misma réplica dirigida al otro: "¡Hubiera querido tanto amarte apasionadamente!". Pero el amor en el film está ligado, como el arte para Gadamer, a un trabajo de construcción. Y ahí está, para demostrarlo, ese portentoso plano (nº 75) en el que Hana contempla -y desconoce- su propia imagen en el monitor vídeo, cantando a las órdenes de un director (Jerzy) que está, también, enamorado de ella (o, tal vez de su imagen). Resulta apasionante seguir el juego de rimas y ritmos que se establece entre el espacio virtual del espejo/vídeo y el real de Hana y Jerzy, entre esa imagen, desprendida de uno mismo, ofrecida al otro de la pasión imaginaria al simbólico don activo de sí de la entrega amorosa, rubricado con una caricia siempre más dulce que la representada en la imagen.

En este plano, Jerzy explicita -en una conversación telefónica- su incapacidad de

godard

diferenciar amor y trabajo. Y, ciertamente, es éste un motivo recurrente en **Passion** y **Scénario du film Passion**: hasta qué punto, dice Isabelle, los gestos del trabajo no son, igualmente, los gestos del amor. Podríamos entenderlo, igualmente, como un signo de redención. Cuando Manuelle le pregunta a Jerzy cuál es la historia que cuenta su film, él se niega rotundamente a contestar (“Oh, non, pas vous!”), porque tanto ella como su hermana Sarah -la bella contorsionista- por el hecho de incorporar en su propio cuerpo una dimensión artística, están fuera de los avatares creativos de Jerzy y de sus luchas con el productor que exige trabazón narrativa a las imágenes. Sarah y Manuelle están unidas por el motivo musical más explícitamente romántico del film: el comienzo de la Sonata nº 8 para violín y piano de Beethoven. Y las dos jóvenes nos traducen un sentido natural de lo artístico en lo cotidiano que va desde el estilizado gesto trágico -Manuelle haciendo ademán de apuñalarse por amor a Jerzy- al más banalmente doméstico como pueda ser el tomar nota del desayuno en la habitación de un hotel. Significativamente, el film termina con Jerzy recogiendo en el coche a Manuelle, la grácil bailarina, llamándola princesa y aludiendo al automóvil como a una alfombra mágica. En Godard, como en Angelopoulos, la construcción del sentido también pasa por una vuelta a la utopía capaz de engendrarlo.

### III

Resulta significativo que la última palabra pronunciada por Godard en **Scénario du film Passion** sea *trabajo* (“...Voilà le travail”). En más de una ocasión, a lo largo de este apasionante documento sobre el engendramiento de la película y su plasmación en imágenes, Godard se ubica frente a sus materiales fílmicos -y, en especial, la actriz que encarna el personaje de obrera (Isabelle Huppert)- como una especie de *amo del sentido* en todo equiparable al amo de la fábrica. Sólo en un momento determinado, hacia el final, Godard pasa a la situación de obrero, respondiendo -desde la mesa de montaje- a la pregunta que Jerzy dirige, en el film, a Isabelle:

“-¿Por qué quiere usted volver a la fábrica? Quédese con nosotros, es usted idiota.

- Porque yo siempre quiero hacer cine...”

La fábrica del film es equiparable a esa otra fábrica -esta vez de sueños- de la conocida frase de Iliá Ehrenburg empleara en los años treinta para referirse a la industria hollywoodiense. En algunas declaraciones Godard se ha referido a los fusilados del cuadro de Goya como “*métaphora de las jóvenes que van a la fábrica*”<sup>8</sup>. Asumir su condición de asalariado en el sistema de producción dominante no es, para Godard, un punto de llegada sino una posibilidad de despegue: mostrar contradicciones de clase al tiempo que interrogarse sobre las dudas del cineasta a la hora de elaborar sus imágenes es, en definitiva, recuperar el sentido moral del arte que ya proclamara Hegel cuando decía que *...el objetivo del arte consiste no únicamente en evocar las pasiones, sino también en purificarlas...*<sup>9</sup>

Podemos volver ahora al *tavelling* de ida y vuelta sobre esa villa solitaria, en la paz de la noche, evocado al principio del texto. El Godard de los años sesenta afirmaba que un *travelling* es una cuestión de moral. En el de esta década que nos va a llevar -confiemos en ello- a un nuevo siglo, la fidelidad del cineasta a sus principios es

tanto más patente en cuanto que la palabra ética no es, precisamente, familiar a nuestros oídos y menos en el territorio cinematográfico. Jean Dochet intuyó de forma clarividente, todo lo que se vehiculaba en ese sereno movimiento de cámara donde, poco a poco, la mansión se sumerge, dulcemente, en las tinieblas que la circundan:

...Se trata de una luz que los ricos conservan para ello y que apagan para guardarla. Es la idea de la energía como fuente misma del poder, de la fuerza y del dinero...<sup>10</sup>

Elaborar hoy un discurso de clase es, tal vez, la mejor prueba de contemporaneidad. Esa misma contemporaneidad que cierto crítico cinematográfico le negaba a Godard mediante un razonamiento algo confuso en el que, creo recordar, se aludía a una falta de sensibilidad del cineasta para conectar con el espectador. Sin embargo, querer que se haga la luz entre nosotros es, más que un deseo, una perentoria necesidad. Alguien próximo a mí durante la redacción de este texto me señalaba la curiosa homofonía que los griegos establecían entre la palabra *luz* (φῶς) y la palabra *hombre* (ἄνθρωπος), tan sólo diferenciadas por un acento. Godard, hombre de la luz, se ve proyectado en esa negativa de Jerzy a acompañar a Laszlo a Hollywood para tratar de imitar la luz cinematográfica de Sternberg o Boris Kaufmann. La luz que Godard persigue es la que desciende del cielo, como las leyes no escritas por las que se rige el comportamiento de Antígona. Y esa luz de los dioses es el fuego que Prometeo les arrancó: el conocimiento que nos sigue alumbrando desde la caverna platónica y cuyo resplandor nos hace sentir libres.

Con esta imagen quisiera concluir: un cineasta prometeico que trata de buscar la raíz cognoscitiva del arte, más allá de la suntuosidad de sus manifestaciones. Si ésa es o no la dimensión estética de *Passion* debería plantearse como inicio de toda posible discusión.

#### NOTAS

1. Hans-Georg Gadamer: *La actualidad de lo bello*, pg. 50. Barcelona. Paidós, 1991.
2. Jacques Lacan: *La ética del psicoanálisis (Seminario VII)*, pg. 287. Barcelona. Paidós, 1988.
3. Jean-Louis Leutrat: "Oublieuse mémoire". in *Eutopías* vol,2, n 2-3, pg. 100. Minneapolis/Valencia. Ed.Hiperión. Primavera-Otoño, 1986.
4. La empresa no es emparentable -como algunos críticos quisieron ver con la de Raúl Ruiz en *L' hypothèse du tableau volé* (1978). Lo que en éste cineasta es indagación de un enigma que relaciona palabras e imágenes a partir de un texto de Klossowski, en Godard supone reflexionar sobre la luz como materia primigenia de la representación pictórico-cinematográfica. Ruiz es un narrador perverso (y subyugante) mientras que Godard se interroga sobre el fundamento mismo de la expresión artística.
5. Gadamer: *Op.Cit.*, pg.85.
6. Alain Bergala: "Esthétique de 'Passion'". *Cahiers Du Cinéma*, n° 338, pg.48. París, julio-agosto, 1982.
7. *Contracampo*, n° 33, pg.78. Madrid, verano-otoño 1983.
8. "Une partie du monde et sa métaphore", *Le Monde* 27 mayo 1982, pg.19.
9. G.W.F. Hegel: *Introducción a la estética*, pg.52. Barcelona. Ed. Península, 1979.
10. Jean Douchet: "Le théoreme de Godard". *Cahiers Du Cinéma*. Supplément au n° 437, pg.12. París, noviembre 1990.

\* Ponencia presentada en el ámbito de unas jornadas de la Asociación Vasca de Semiótica celebradas en Bilbao (Octubre 1991). Aunque he introducido algunas modificaciones en el texto para su publicación, éste sigue teniendo cierto tono de exposición oral que he decidido mantener.