

Insurrección, resurrección e imagen

Por Carla Chinski*

Entre arqueólogo y poeta, novelista y cineasta, Jean-Luc Godard formula en sus películas una pregunta constante por la imagen: ¿qué es una imagen? ¿cuál es la clave de su funcionamiento? ¿qué *tercera cosa* encontramos entre imagen y palabra?

Como los tomos incompletos de *La divina comedia* de Dante Alighieri (1472) que se muestran en *JLG/JLG* (1994) y en *Histoire(s) du cinema* (1988), donde está presente todo menos el *Paradiso*, esta arqueología es un proyecto utópico, pero —Godard, de nuevo— “una utopía necesaria”.

Al igual que estas dos películas, siguiendo con el proyecto, *Le livre d'image* se compone de un reservorio de imágenes móviles y estáticas presentadas a partir de operaciones de montaje complejas que oscilan entre la cita, la rima, la metonimia y la autorreferencialidad. *Le livre d'image* es un gesto de resurrección: una imagen alterada, sobreexpuesta, que retorna como en un sueño, una asociación casi inconsciente que es herencia del pasado.

También hay pausas de varios segundos entre una imagen y otra, en las que dudamos de si la pantalla dejó de funcionar, o si es acaso Godard quien nos expone a nosotros mismos al funcionamiento de nuestros propios gestos. Nos pone no solo en ese intersticio del que hablábamos más arriba, del que han hablado también otros teóricos,¹ sino además entre *la imagen en vías de desaparición*.

Este repositorio se compone del canon del pensamiento occidental, desde los primeros textos sagrados, sea en palabra, imagen o sonido (no es llamativo

¹ Georges Didi-Huberman (2007) y Alain Bergala, entre otros.

que Godard se coloque a sí mismo dentro del canon pasando por estos tres niveles). Estos niveles no quedan solos en ningún momento, como si proliferaran y se retroalimentaran unos a otros. *Parole et image*, reza una variante del título de la película, con el *et* en rojo. No es palabra o imagen, pues para Godard tal dicotomía no existe: el desafío resulta, por fuera de la tradición de la semiótica, de comprobar que la palabra es imagen y, a la inversa, la imagen es palabra.

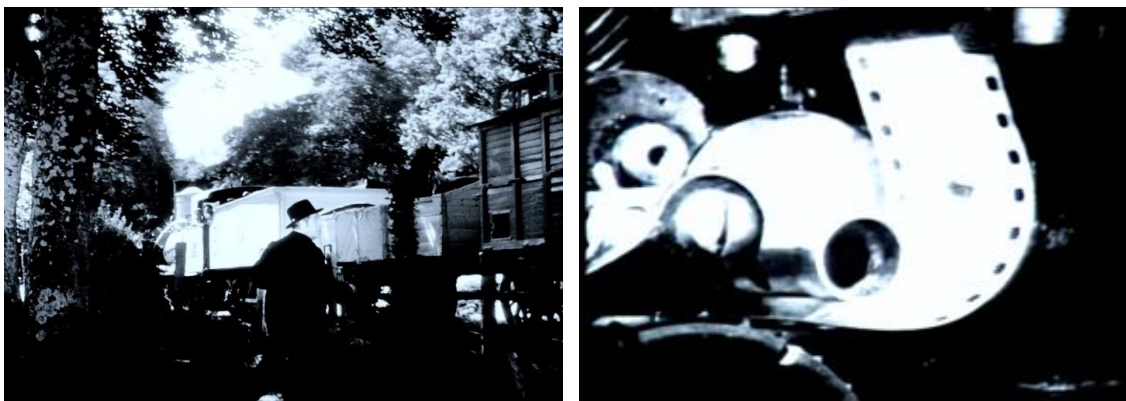
Adieu au langage (2014), *Le dernier mot* (1988), *Puissance de la parole* (1988), todo este repertorio godardiano que surge después de *Histoire(s) du cinema* parece apuntar a ello: como dice Godard, “la única cosa que sobrevive a una época”, el medio característico que lo une todo, sería precisamente la imagen. No el cine, que marcó el siglo veinte, ni la imagen digital, que marcó parte de nuestro siglo, sino la imagen a secas.

La dialéctica del montaje, tal como lo concebía Benjamin (1998), se fundamenta en dos oposiciones: el decir y el ser-dicho-por. Podemos establecer una clara diferencia entre ambas. Y podríamos aventurar la hipótesis de que, para Godard, la primera posibilidad no existe, al menos no en una película hecha por él mismo que apunta, sabiéndolo o no, a un público occidental. Es la misma diferencia que existe entre el *remake* (re-hacer, repetición) y el *making* (hacer, el evento), teniendo en cuenta que el *remake* es una de las secciones de la película.

A través de estos mecanismos se atisba la imagen que se muestra en su posibilidad (“esto existe”) y su imposibilidad (“esto existe, pero podría dejar de hacerlo”). La imagen, que todo lo aplana, corre aquí el riesgo de mostrar a los pueblos como una masa indiferenciada y a cada acontecimiento como equidistante del anterior y el siguiente. Pero de todos modos debemos tomar las imágenes, es decir, apropiarnoslas. Como se toman las armas. El recordatorio

de esto es el *leitmotiv* de los ruidos de disparos, cuerpos muertos y en el piso, las imágenes de pistolas.

El ferrocarril y el tren recorren la primera mitad de *Le livre d'image*. En su óptica el tren encuentra su par en el fotograma, es decir, una imagen que se mueve y se detiene de forma artificial, que puede ser cortada, ensamblada y alterada (incluso el símil entre el *reel* y las vías del tren queda más que claro).



Bajo los ojos de Occidente, y bajo la misma lógica del progreso arrasador, es posible hablar de la “felicidad árabe”. Y decimos que es posible porque hay imágenes que lo muestran. ¿Quién tiene la llave de la representación sobre Oriente? Y retorna, una vez más, de forma capciosa: es una representación cifrada, cuyo acceso nos es velado.

¿Qué se ha hecho con la Revolución? ¿Qué ha hecho ella misma con nosotros? Segunda hipótesis: lo que muchas veces se atribuye a Jean-Luc Godard como un montaje dialéctico, una dialéctica de la imagen, no es, en *Le livre d'image*, más que un intento por franquear los binarismos que guían los lemas de las revoluciones: libertad-muerte, burguesía-proletariado, todo-nada o, en palabras de Didi-Huberman, abatimiento-rebelión. Una continuidad de gestos es lo que une las imágenes de insurrección contra el poder. “Incluso antes de afirmarse como actos o como acciones las sublevaciones surgen del

psiquismo humano como gestos: formas corporales” (Didi-Huberman, 2017: 93). Aquello que está antes del pensamiento, o dicho más simplemente, antes de la premeditación, sería para Didi-Huberman la potencia del gesto político. De modo similar, para Godard, lo que expresa metonímicamente la gestualidad es la mano. Al mismo tiempo mano del hacedor (*auteur*) y mano que señala, apunta y dispara, índice de la emoción. Pero, sobre todo, hacer es una forma de pensar, así como la imagen—lo ha dicho Godard muchas veces—es una forma de pensar. Dividido en cinco partes marcadas por los cinco dedos de la mano, *Le livre d'image* es más que una mera reflexión sobre la guerra y se inclina más a una reflexión sobre el lenguaje.



La representación del gesto de guerra a través de la repetición —si no de la misma imagen, de una sucesión de imágenes cuyo gesto es similar— mezclado con películas de Hollywood, conociendo la larga tradición de éste por la representación de la guerra, lleva a un *verfremdungsteffekt*, para ponerlo en términos brechtianos. Así, no hay diferenciación entre Oriente y Occidente, ambas igualmente afectadas por la guerra. Las “religiones del libro” como las llama Godard, no hacen distinciones geográficas: para él, pareciera que Biblia y Corán están basados en el mismo principio de *divide and conquer*.

La violencia de la representación de la guerra, entonces, es doble: por un lado, la *calma interior*: la voz sigue narrando, las imágenes avanzan y, lo que es lo peor, la guerra convive con la paz en otro lugar del mundo. Por otro lado, el *acto mismo de representar*: la transformación del lugar común (la guerra vuelta

lugar común en parte gracias al cine bélico) en lo desconocido, la propia patria hecha el lugar del horror.

El gesto de Godard, de mencionar el vocabulario revolucionario (¿quizás europeo?) por la liberación del Golfo, repartido en folletos mal impresos, marca lo “pasado de moda” de la idea de la liberación, una liberación hecha bajo ideales occidentales, si se tiene en cuenta que los procesos de colonización y descolonización a menudo fueron hechos con la imposición de una cultura y un lenguaje político occidentales (Derrida, 2003: 34). La insistencia con pasajes vacíos o apenas poblados, genéricos, nos dejan sin la tranquilidad del ojo antropomórfico, la mirada humana. ¿Dónde está el pueblo? En los escombros. Allí donde el pueblo no se muestra.

Se nos habla de Ben-Kadem, y su pasión por el poder. No solo es el poder un lenguaje universal, sino que sus estragos serían imposibles de ver si no fuera por la obsesión del cine por el plano detalle y el primer plano. No se exige un acercamiento real, acercamiento del cuerpo, pero sí una proximidad del dispositivo cuya óptica poco nos dice acerca del sufrimiento. Como mencionamos al principio, la imagen que todo lo aplanan se hace también, en la misma operación, imagen *totalizante*: “Si el islam atrae la atención política, el ‘mundo árabe’ es paisaje y paisaje. El mundo árabe si existe como un mundo nunca es visto como tal. Siempre se considera como un todo”. Totalizante a través de un código compartido, el lenguaje cinematográfico.

¿Contra qué, o quién, se subleva Jean-Luc Godard? Quizás Harun Farocki pueda darnos un comienzo de respuesta: “son autores, los autores-autores, los que se *sublevan* contra el plano-contraplano” (2014: 83, el subrayado es nuestro). O, dicho de otro modo, aquello contra lo que se subleva la mano autoral de Godard es la “ley del cine” porque le interesan más las imágenes. ¿Qué entendemos por esto? Hay varias funciones que pueden atribuirse al plano-contraplano: el ritmo, la manipulación del texto, la estructura del tiempo

del relato. Farocki mismo llama al plano-contraplano “la primera regla, ley del valor (...) hay continuidad y ruptura, el curso se interrumpe y, sin embargo, avanza” (2014: 83-84).



Trazando, desde la primera mitad del film, una concepción de la *loi* propia del iluminismo (en suma, virtud política, el respeto a la ley, la separación de los poderes), encarnado aquí en *El espíritu de las leyes* de Montesquieu, se reúne en la segunda mitad con las Tablas de la ley (en suma, respeto a la ley divina, la virtud, el amor hacia los hombres, el sistema de proscipciones y castigos).

En el contexto de una democracia en disputa, como marca Derrida en varias oportunidades, el mundo arábico se presenta como una excepción cuya misma existencia, por el cuestionamiento de la democracia como sistema, y como sistema cristiano en sus valores, es indecidible.

Hacia el final del film, la historia de la sublevación se revela (usamos esta palabra adrede) como una historia del sufrimiento, culpabilidad y destrucción atravesado por lo sagrado y lo profético. Una serie de mitologías retomadas,

del Corán a la Biblia, una fuerza destructora que sobrepasa los límites de lo privado, entendido como intimidad y como propiedad. En efecto, al igual que en *Citizen Kane* (Orson Welles, 1941), lo que franquea esa dialéctica es la cámara, y con ella la imagen, la curiosidad de la imagen. No es otra cosa que el famoso plano secuencia de *Citizen Kane*, con ese cartel que muestra “NO TRESPASSING”, puesto por Godard en fundido encadenado con la imagen a color del enrejado que marca los límites de un jardín.

Con todos estos mecanismos, Godard cuestiona la dimensión aurática de la guerra que lleva al rey, que es el cine, a la cabeza, un cine que ha logrado restituírle una dimensión épica y amnésica a la vez a las imágenes de violencia. ¿Cuál es la estrategia? La reivindicación de lo que Hito Steyerl (2014) llama “la imagen pobre” a modo de protesta.



Pero es posible ahondar aún más. La ley de lo sin ley, el fantasma de la imagen que es la imagen pobre, trae consigo una “tendencia a la abstracción, es una idea visual en su propio devenir” (Steyerl, 2014: 34). Esta pobreza no debe verse, como se intuye, con una connotación negativa: en *Le livre d'image*, esta pobreza es lo que articula y expresa una queja hacia la pobreza de lo simbólico para la protesta política o, como venimos diciendo, la sublevación;

cuando el cine se queda al nivel de los símbolos, la organización política concreta resiste. Pero la misma pobreza simbólica puede también ser condición para la resistencia: ¿cómo se edita lo político? Quizás, mediante la organización política del montaje.

Y más: ¿cuál es la diferencia entre la resistencia y la violencia o, peor aún, el fascismo? Hacernos esta pregunta es lo mismo que preguntarnos por la potencia creadora de la imagen godardiana. Ya hemos hablado de su reivindicación de la figura de *auteur*, quien hace con las manos. Así Godard nos reclama: la *politique des auteurs* se ha transformado, lento pero seguro, en la *loi de l'auteur*. Frente a la representación violenta, dice *Le livre d'image*, violentar la representación o, también, contraponer la práctica de la imagen pobre y abstracta contra lo concreto de las imágenes violentas.

Bibliografía

- Benjamin, Walter (1998). *Iluminaciones III. Tentativas sobre Brecht*. Madrid: Taurus.
- Derrida, Jacques (2005). *Rogues: Two Essays on Reason*. California: Stanford University Press.
- Didi-Huberman, Georges (2007). "Cuando las imágenes tocan lo real". En *Cuando las imágenes tocan lo real*. Madrid: Círculo de Bellas Artes.
- ____ (2017). "Introducción", "Por los deseos (fragmentos sobre lo que nos subleva)". En *Sublevaciones*. Buenos Aires: MUNTREF.
- Farocki, Harun (2014). *Desconfiar de las imágenes*. Buenos Aires: Caja Negra.
- Steyerl, Hito (2014). "En defense de la imagen pobre", "La articulación de la protesta". En *Los condenados de la pantalla*. Buenos Aires: Caja Negra.

* Carla Chinski es Licenciada en Artes Combinadas (FFyL, UBA), Adscripta de Introducción a los lenguajes de las artes combinadas (UBA). Especialista en traducción literaria y Diplomada en Gestión Cultural por esa misma institución. Email: carla.chinski@gmail.com