

JEAN-LUC GODARD Y LA TELEVISIÓN. EL ARTE DE PENSAR Y EXPERIMENTAR EL DOCUMENTO

Miguel Alfonso Bouhaben*

Resumo: O objetivo deste artigo é destacar a relação complexa que Jean-Luc Godard tem com a televisão. Assim, vamos desenvolver uma análise seguindo três áreas principais: 1) a relação controversa entre cinema e televisão, 2) a crítica do poder narcótico e televisão alienante e 3) a proposta positiva de possibilidades emancipatórias e criativas de televisão, especialmente através da utilização do vídeo. Uma vez estes eixos analisados e tendo os resultados como uma referência, será dado lugar ao comentário crítico das características essenciais das duas séries que Godard teve a seu cargo na televisão francesa, na década de 70, *Six fois deux* (1976) e *France tour détour deux enfants* (1977-1978), com vista a identificar formas de pensar e experimentar o documentário.

Palavras-chave: Jean-Luc Godard, televisão, documentário, pensamento, experimentação.

Resumen: El objeto del presente artículo es poner de manifiesto la compleja relación que Jean-Luc Godard tiene con la televisión. Para ello, elaboraremos un análisis siguiendo tres ejes fundamentales: 1) la polémica relación entre el cine y la televisión, 2) la crítica al poder narcotizante y alienador de la televisión y 3) la propuesta positiva de las posibilidades emancipadoras y creativas de la televisión, sobre todo a través del uso del vídeo. Una vez analizados estos ejes, y tomando los resultados como referencia, daremos paso al comentario crítico de las características esenciales de las dos series que la televisión francesa le encargó en los años 70, *Six fois deux* (1976) y *France tour détour deux enfants* (1977-1978), con la idea de identificar los modos de pensar y experimentar con el documento.

Palabras clave: Jean-Luc Godard, television, documental, pensamiento, experimentacion.

Abstract: The purpose of this article is to highlight the complex relationship that Jean-Luc Godard has with television. To do that, we will develop an analysis following three key areas: 1) the controversial relationship between cinema and television, 2) the critique of narcotic power and alienating television and 3) the positive proposal of emancipatory and creative possibilities of television, especially through the use of video. Once we analyze these axes, and taking the results as reference, we go on criticizing two television series commissioned to godard in the 70's, *Six fois deux* (1976) and *France tour détour deux enfants* (1977-1978), with the aim of identifying ways of thinking and experience the documentary.

Keywords: Jean-Luc Godard, television, documentary, thinking, experimentation.

* Investigador en la Universidad de Granada, Grupo de Investigación Cine y letras, Estudios transdisciplinarios del arte cinematográfico, 28024, Madrid, España.
E-mail: mabouhaben@gmail.com

Résumé: Le but de cet article est de mettre en évidence la relation complexe qu'entretient Jean-Luc Godard avec la télévision. Pour ce faire, nous allons développer une analyse qui s'appuiera sur trois axes principaux : 1) la relation controversée entre le cinéma et la télévision, 2) la critique du pouvoir narcotique et aliénant de la télévision et 3) la proposition positive des possibilités d'émancipation et de création que peut offrir la télévision, notamment par l'utilisation de la vidéo. Une fois ces axes analysés, et prenant les résultats comme des éléments auxquels se référer, place sera donnée à des commentaires critiques des caractéristiques essentielles des deux séries que la Télévision française lui a commandé dans les années 70, *Six Fois deux* (1976) et *France tour détour deux enfants* (1977-1978), dans le but d'identifier des façons de penser et d'expérimenter avec le documentaire.

Mots-clés: Jean-Luc Godard, télévision, documentaire, la pensée, l'expérimentation.

Introducción

Godard resalta dos elementos nucleares en el modo de producción de la *Nouvelle Vague*: la particular relación entre la ficción y la realidad; y la nostalgia del cine que ya no existe. Estos dos elementos van a tener un papel relevante en sus incursiones en el ámbito de la televisión, ya que hacia ella siente, por un lado, una cierta animadversión, debido fundamentalmente a que su acción omnisciente funciona como un desencadenante de la decadencia del cine, pero, por otro lado, encuentra en ella grandes posibilidades expresivas que le permiten desarrollar sus tácticas expresivas, sobre todo en su particular ejercicio de interrelación entre la ficción y el documental.

Ahora bien, la posición ético-política que Godard adopta frente a la televisión es en todo punto crítica. Ya en *Ici et ailleurs* (1974) muestra su rechazo hacia sus mecanismos cuando describe los modos de vida de una familia francesa: “Por ejemplo, aquí primero están los ruidos de la escuela y la familia y después habrá un ruido que los borre: la televisión”. Para Godard, la televisión aporta un ruido que silencia toda voz que no se adecue a ella: un ruido para no pensar, un ruido que transmite órdenes y consignas. Sin embargo, a pesar de ese ruido ideológico, las posibilidades expresivas

de la televisión también han de ser tenidas en cuenta. Que haya sido una tecnología aliada al poder no va en detrimento de sus capacidades para la creación y la experimentación audiovisual. Todo el cine de Godard, sobre todo en los Años Mao (1968-1974) y los Años Vídeo (1975-1980) - clasificación ya casi canónica de Alain Bergala - gira en torno a la búsqueda de imágenes que sirvan para contrabalancear las imágenes del poder, es decir, imágenes de resistencia, imágenes, críticas, imágenes emancipatorias. Esta ambivalencia frente a la televisión es la que nos lleva a investigar los modos de pensar y experimentar con la televisión que desarrolla el cineasta francés. Si bien es cierto que la obra de Godard ha sido muy estudiada, en el caso de su obra para la televisión hay un profundo vacío bibliográfico. Por ello, nuestro objetivo será mostrar la particular relación que establece Godard con la televisión, a través de tres ejes de análisis: 1) la polémica relación entre el cine y la televisión, 2) la crítica al poder narcotizante y alienador de la televisión y 3) la propuesta positiva de las posibilidades emancipadoras y creativas de la televisión, sobre todo a través del uso del vídeo. Un vez analizados estos ejes, y tomando los resultados como referencia, daremos paso a un breve balance crítico de las características esenciales de las dos series que la televisión francesa le encargó en los años 70: *Six fois deux* (1976) y *France tour détour deux enfants* (1977-1978).

La polémica relación cine-televisión

Las diferencias entre el cine y la televisión le llevan a Godard a realizar una doble tarea crítico-creativa: 1) la crítica del modelo dominante y unidireccional de la televisión y 2) la propuesta creativa y positiva de las posibilidades de la televisión. Ahora bien, antes de pasar a describir dicha propuesta crítico-creativa es importante definir algunas de las diferencias más significativas que se dan entre el cine y la televisión, según el cineasta francés.

En primer lugar, Godard entiende que una de las cualidades del cinematógrafo es su capacidad para crear un nuevo mundo; mientras que la televisión es exclusivamente un medio de transmisión, sobre todo de transmisión de órdenes. La televisión “emite, no produce” (Godard, 1998: 239). Por ello, la televisión no es más que un medio de difusión vacío de contenido, mientras que el cine es un medio de expresión creativo. Este modo creativo se manifiesta en el arte godardiano del montaje, en la búsqueda de relaciones novedosas entre las imágenes y los sonidos: relaciones no regulares, imprevistas. Es lo que Gilles Deleuze llama “cortes irracionales” (Deleuze, 1996: 242). Cuando Godard estaba en el Grupo Dziga Vertov consideraba que para hacer políticamente cine político era imprescindible no mostrar imágenes, sino relaciones entre imágenes (Godard, 1970: 21). La motivación última de esta práctica radica en que estas relaciones abren un inmenso territorio de posibilidades expresivas que sólo son posibles gracias al arte - y la ciencia - del montaje, cuya finalidad principal es forjar y generar una posición activa en el espectador.

En segundo lugar, el cine es una herramienta adecuada para conservar la memoria, pues “embalsama el tiempo” (Bazin, 2006: 29); mientras que la televisión no hace otra cosa que “fabricar el olvido” (Godard, 1990: 238). En la televisión los acontecimientos pasan unos detrás de otros sin que haya posibilidad para repensarlos ni digerirlos, lo que lleva a que sean olvidados con rapidez. Construir el olvido es una de las grandes tareas que se propone la televisión dado que el recuerdo siempre abre una posibilidad crítica y reivindicativa. El cine, sin embargo, guarda la huella de los acontecimientos históricos, registra el cambio y la duración, lo que permite que la memoria sea conservada. Por ello, el cine tiene una función ética y política emancipadora: sirve para guardar las imágenes - por ejemplo las de los campos de exterminio - de aquello que no hay que volver a repetir.

En tercer lugar, el cine aporta una experiencia colectiva y común; mientras que la televisión individualiza dicha experiencia. Las implicaciones de esta diferencia son sumamente relevantes. Una experiencia colectiva sirve para entretejer lazos entre los individuos y para entenderse en lo común, es decir, para ser parte integral de la *polis*, de la esfera pública. La televisión, por el contrario, atomiza la experiencia y, así, bloquea la interacción entre los individuos y las posibilidades de relación en el espacio público.

En cuarto lugar, el cine atrae al espectador, mientras que la televisión le rechaza. En el capítulo 2A de *Histoire(s) du cinema* (1988-1998) Godard dice que “mientras que el espectador de cine era atraído, el espectador de televisión es rechazado”. De este modo, Godard defiende que en el cine el espectador es partícipe de la experiencia, su rol es mucho más activo. Por el contrario, la televisión difunde contenidos para ser digeridos de manera acrítica y pasiva. Cuando Godard afirma: “En el cine levantas la cabeza, ante la tele, bajas los ojos” (en Debray, 1994: 269), sin duda, alude las posibilidades intelectivas que despierta el cinematógrafo frente al carácter sumiso, pasivo y alienante que se da en la experiencia televisiva.

En quinto lugar, el cine es parte integral del arte, de la ciencia y del pensamiento, mientras que la televisión es parte de la cultura del comercio. Si el cine es una posibilidad de pensamiento, una aventura perceptiva que recrea la realidad (Deleuze, 1996: 173) a través de técnicas artísticas, científicas y epistemológicas; la televisión, por el contrario, muestra una realidad vacía de pensamiento crítico que no es más que un medio de difusión publicitaria de la sociedad de mercado dominante.

En sexto lugar, el cine tiene una vocación crítica contra el sistema dominante, mientras que la televisión es un instrumento para ejercer un poder para la enajenación. Se vislumbra, de este modo, una distancia irreconciliable entre el cine, como forma de creación de otro mundo, y por tanto, como condición de posibilidad de subversión política; y la televisión,

como sistema de programación de las conciencias y de “puro control social que invoca al ojo tecnológico de nuestros tiempos” (Bucher, 2007: 58) y que impone una verdad que no puede ser contradicha. El paso del cine a la televisión supone el paso del paradigma de la producción creativa al paradigma de la programación: una programación que ofrece un vacío, una nada que no es más que una transmisión de transmisión hueca.

En resumen, podemos entrever la siguiente serie de pares conceptuales, fundamentales a la hora de valorar las diferencias entre cine y televisión: creación/transmisión; memoria/olvido; experiencia colectiva/experiencia individual; espectador activo/espectador pasivo; arte, pensamiento y ciencia/cultura y comercio, y crítica social/alienación social. Estas diferencias conceptuales son imprescindibles para entender tanto la crítica godardiana a la televisión como su propuesta de una televisión científica, artística y filosófica.

Crítica al poder alienante de la televisión dominante

Para Godard, hay una premisa fundamental: donde hay gobierno no es posible la creatividad (Diawara, 2012: 227). Por tanto, si la televisión está controlada por el gobierno, entonces se hace muy difícil crear nuevas imágenes. Para crear hay que buscar imágenes alejadas de las imágenes configuradas por los medios de comunicación del poder, imágenes que, a su vez, no sean ni unidireccionales, ni sesgadas, ni ideológicas. Un ejemplo. Cuando en 1975 viaja a Mozambique junto con otros cineastas como Jean Rouch, con la idea de colaborar en la construcción de una televisión, se da cuenta que no es posible crear dentro de los márgenes estatales y abandona el proyecto. La causa fundamental de este abandono reside en uno de los recursos más singulares del cineasta francés: el arte de la interrogación. Las imposiciones del gobierno le impedían ejercer esa función socrática propia

de un cineasta que cuestiona el mundo a través de las imágenes: que hace filosofía con las herramientas del montaje.

El modo dominante de televisión siempre está del lado del poder, en su doble dimensión política - por medio del Estado - y económica, a través de las corporaciones que conforman el sistema capitalista. No es ni arte ni ciencia, sino un medio de transmisión de consignas con una motivación estrictamente comercial y de control social. De alguna manera, el modo dominante de televisión aniquila las posibilidades artísticas, científicas y políticas del cine para adherirse a las estructuras de la ideología dominante, que hace uso de ella con fines exclusivamente alienantes. El trabajo de este tipo de televisión sobre la sensibilidad consiste en distribuir imágenes de la realidad que no desarrollan ninguna posibilidad crítica. Además, en la medida en que la reacción del espectador está bloqueada y programada, lo único que pueden dejar estas imágenes es un pequeño rastro de compasión y de impotencia ante los acontecimientos aterradores que muestran. Sami Nair hace alusión a la crítica godardiana de la televisión dominante y a su doble ideal de fabricar el olvido a la vez que reproduce el control social mediante la manipulación. El problema que plantea es que los medios imposibilitan la emergencia de la crítica contrainformativa: “los medios parecen no tener un contrapoder” (Nair, 2011: 4).

Ahora bien, ¿por qué la televisión se había convertido en el medio más adecuado para el control social? Godard va a explicar esta cuestión aludiendo a la filiación que existe entre la televisión la aparición del cine sonoro. La implantación del cine sonoro supuso el principio del fin del cine en dos sentidos.

Por un lado, las imágenes estaban sometidas al texto y de algún modo, las determinaban. En el cine mudo el espectador era libre de construirse su propio texto. André Bazin señala: “El cine mudo es un arte completo. El sonido no desempeñaría más que un papel subordinado” (Bazin, 2006: 84). Ahora bien, con la aparición del sonoro, el texto triunfa

sobre la imagen: un triunfo de la muerte pues “las imágenes son la vida y los textos, la muerte” (Godard, 1998: 416). Asimismo, el triunfo del sonoro y del texto va a estar ligado a la emergencia del fascismo: “Con el mudo, no había necesidad de hablar para hacerse entender [...] Enseguida el texto, el guion toma de nuevo el poder, en el momento en que Stalin se vuelve Stalin, Hitler, Hitler. El guion, los textos, los programas, el guion, los campos” (Godard 1998: 238). De este modo, Godard indica que el nacimiento técnico de la televisión coincide con la emergencia de los regímenes totalitarios. Y sin duda, entre el totalitarismo y la televisión, se puede encontrar una conexión férrea en la medida en que ambos manifiestan un mundo y un lenguaje sumamente uniformado.

Por otro lado, se frenaba de manera considerable la experimentación con el montaje. Con el cine sonoro, se clausuraba ese marco exuberante de posibilidades de la imagen que habían inaugurado las vanguardias y se imponía un marco de interpretación determinado y definido, que daba de lado las infinitas posibilidades expresivas que se abrían para, de este modo, asumir las estructuras narrativas del teatro y la literatura. Por ello, el desarrollo del cine, y todas sus posibilidades de experimentación, resultaba frenado y casi relegado a la más estricta marginalidad.

Tanto la uniformización expresiva como el bloqueo de la experimentación, que trae de la mano el cine sonoro, van forjando un público sumiso, un público que se adecuará a la perfección a los postulados de la televisión hegemónica. De alguna manera, la televisión es el efecto perverso y siniestro del cine sonoro: un medio perfecto para entrar en todos los hogares y conquistar las conciencias. Así lo ve el crítico Serge Daney: “El mundo de la imagen se ha inclinado totalmente del lado del poder; y del deseo de sumisión a los poderes. Actualmente, todo poder (económico, militar, deportivo, religioso) tiene su visual” (Daney, 1993: 295).

Por tanto, la televisión se había convertido en un instrumento de la ideología dominante que, desde el territorio de lo visual, ocupa las

conciencias de los espectadores y las desactiva. Adorno decía que la televisión borraba los límites entre la imagen y el mundo (Adorno, 1969: 68) y, por ello, potenciaba la identificación de la imagen con el mundo. La imagen del espectáculo televisivo se transformaba así en la única verdad posible. Una verdad que ya no duele, como afirma Godard en *Histoire(s) du cinéma* al reflexionar sobre los poderes mixtificadores de la imagen televisiva: “aquellos que se quedan mirando la televisión, no tienen ya lágrimas que llorar, se han desacostumbrado a ver”. Es decir, el hombre televisivo ha llegado a unos niveles de desafección absolutos, pues ya no le duelen las imágenes del horror que surcan su aparato de televisión. Pero no sólo su sensibilidad se ve afectada, también su intelecto. Toda capacidad crítica es emborronada y disuelta: sus sentidos ya sólo están programados para consumir. La norma que configura la televisión dominante consiste en comprar y dejar de pensar. Y esto, sólo se consigue montando un buen espectáculo: “La televisión, puesto que todo poder se ha vuelto espectáculo, organiza un gran espectáculo”, repite en *Histoire(s) du cinéma*

Por tanto, la televisión, que tenía muchas posibilidades artísticas, prefirió controlar a las masas.

Posibilidades emancipatorias de la televisión (y del vídeo).

Ahora bien, ¿cómo hacer de la televisión un útil artístico, científico, filosófico, emancipador? En *Le Gai savoir* (1968) encontramos ya ciertas rupturas con la televisión, la cual es deletreada y fragmentada continuamente por Emile y Patricia, protagonistas del film. Este film se inserta dentro del proyecto godardiano de desintegración del lenguaje y se resume de la siguiente manera: no partir de cero sino para volver a cero. El lenguaje está sometido y amordazado por las estructuras dominantes, que lo usan para esclavizar a los hombres y para que estos no vayan más allá de sus límites. Desintegrar el lenguaje supone, por tanto, un nuevo modo de

plantear preguntas, una nueva forma de huir de las preguntas prefabricadas que los agentes de poder de la cultura han ido elaborando para construir su historia. Desintegrar el lenguaje es una forma de desestructuración de los significantes despóticos, una liberación de las formas de poder que desencadena, en un movimiento revolucionario posterior, un proceso reestructivo. Se trata, en fin, de atomizar el lenguaje para atomizar la sociedad de mercado que nos encadena y reencadena en sus relaciones de producción. Si el lenguaje dominante de los *mass media*, y en particular de la televisión, está modelando nuestros afectos y está atrofiando nuestro modo de sentir y vivir, entonces es preciso construir una crítica destructiva de ese lenguaje de la televisión para fundar uno nuevo: liberador y esencialmente democrático. Es imprescindible que, después de martillar y taladrar el lenguaje, produzcamos otro lenguaje en un orden diferente. Quizá transformar el lenguaje es el medio más adecuado, potente y poderoso para transformar la sociedad.

Este planteamiento destructivo-creativo lo va desarrollar en sus trabajos para la televisión, donde sus esfuerzos van a estar enfocados hacia una utilización con fines emancipatorios. Para Godard, la televisión es una invención que ha sido mal utilizada y, por tanto, se trata de buscar otro uso más allá del hegemónico. En una entrevista con Serge Daney afirma que “el cine es la tierra, luego la televisión es la invención del arado. El arado es malo si uno no sabe usarlo” (1988: 23). Se trata, por tanto, de forjar un nuevo uso de la televisión.

En otra entrevista de 1962 muestra ya su deseo de trabajar para la televisión, con la idea de explotar todas sus posibilidades expresivas. No para hacer films de ficción, como había hecho hasta aquel momento, sino para introducirse en el mundo de la no ficción: documentales, ensayos, reportajes, relatos de viajes. A pesar de ser muy crítico con la televisión y de considerar que es un medio para hipnotizar e idiotizar a los espectadores, Godard conserva la esperanza de que a través de ella sea posible forjar

nuevas formas de expresión audiovisual. Y para llevar a la práctica dicho proyecto va a tomar como referencia ineludible a uno de sus héroes cinematográficos: Roberto Rossellini. El cineasta italiano se proponía, como tarea emancipatoria, una educación integral del hombre como medio para salir de las supersticiones, los prejuicios y las ideas falsas; una nueva pedagogía a través de la imagen, donde resulta muy útil el uso de las nuevas tecnologías del video y la televisión, consideradas por el propio Rossellini como “un Edén de la información, en el que cada cual sería perfectamente libre de reunir y saborear cuanto quisiera” (2001: 66). Éste uso de las nuevas tecnologías permiten trabajar con bajos costes, lo que democratiza el acceso a la creación audiovisual y posibilita una mayor difusión. Rossellini realizó muchas obras didácticas para la televisión, sobre todo en torno a la figura de grandes filósofos como Sócrates, Pascal o Agustín de Hipona, que tuvieron gran impacto sobre Godard. Estos films eran una brújula tanto para las películas dirigidas con Jean-Pierre Gorin, dentro del Grupo Dziga Vertov, como para sus trabajos televisivos de los años 70: *France tour retour deux enfans* y *Six fois deux*.

Pero no sólo se trata de utilizar la televisión como medio para hacer reportajes y documentales didácticos y culturales. Otros géneros televisivos como el noticiario o la crónica de sucesos también pueden tratarse de manera creativa. Y lo mismo con los noticiarios:

¿Y por qué no hacer la reconstitución de un noticiario, tal como hacía Méliès? [...] ¿Y la crónica de sucesos? Tendríamos que verlos, tal como aparecen en France-Soir. La actualidad es eso. En ese género, las únicas cosas extraordinarias que nos es dable ver son las reconstrucciones de crímenes. Primero aparece el simple hecho de crónica roja, y luego viene la reconstrucción del crimen, que resulta apasionante. En términos generales, el reportaje sólo tiene interés cuando aparece insertado en la ficción, pero la ficción sólo interesa en la medida en que se ve refrendada por el documental” (Godard, 1962: 33).

Estas nuevas formas productivas dentro del marco del medio televisivo también van a tener una funcionalidad política. Godard, a diferencia de los cineastas clásicos, que estaban influidos por los modelos de representación de las artes plásticas, elabora sus films partiendo de materiales muy diversos: mezcla el reportaje con el comic, la ficción con la publicidad, el teatro con la televisión. De esta amalgama de materias expresivas surge una composición que rompe con la tradición y que se alinea a las tácticas del arte pop al captar elementos de la cultura de masas para remontarlos y releerlos políticamente.

Ahora bien, ¿cuál es la mecánica este remontaje político de las imágenes y los sonidos? ¿De qué modo ejerce la crítica social por medio de la práctica audiovisual? ¿Cómo conquistar la emancipación a través de un medio tan codificado? ¿Cómo pensar y experimentar con la televisión? Godard va a recurrir a las múltiples posibilidades del vídeo para pensar, experimentar y promover la salida de la enajenación audiovisual. O lo que es lo mismo: el vídeo como herramienta para hacer filosofía, ciencia y política de la televisión.

Para dar cuenta de este propósito hay que señalar que, tras los llamados Años Mao, el cine de Godard se zambulle en nuevas problemáticas donde “imperla la interrogación” (Font, 2001: 98). Y, justamente, para interrogarse va a hacer uso del vídeo y de la televisión como instrumentos del pensamiento. Es una época donde el documento se tiñe de ensayismo y, en cierta manera, supone un retorno a sus prácticas intertextuales donde el *collage* y la conjugación de citas componían su narrativa fílmica. Estas prácticas intertextuales y experimentales son posibles gracias a la tecnología del vídeo que, por un lado, permite la descomposición y la deconstrucción crítica de los elementos y, por otro lado, permite el nacimiento de una nueva escritura, sobre todo, a partir del uso del *video mixer* que permite la recomposición.

Podemos, incluso, aventurarnos a entrever, en este proceso de transformación del material por medio del vídeo, algunos aires nietzscheanos, que también lo emparentan con el siguiente aforismo de Bresson: “Ver los seres y las cosas [y el lenguaje, añadimos nosotros en la sana e inocente intuición de que el ser es lenguaje] en sus partes separables [...] Hacerlas independientes para darles una nueva dependencia” (Bresson, 1997: 33). Es decir: del mundo capturamos las imágenes y los sonidos y, a continuación, los descomponemos y los recomponemos. Ahora bien, estas descomposiciones no tienen otro fin que el pedagógico: se descomponen para que los espectadores-alumnos no pasen demasiado rápido de una imagen a otra, de un sonido a otro. Se trata, como afirma Daney de “cuidar a un público de alumnos para retrasar el momento en que correrían el riesgo de pasar demasiado rápido de una imagen a otra, de un sonido a otro (...) De ahí que la pedagogía godardiana consista en no dejar de volver sobre las imágenes y los sonidos, designarlo, duplicarlos, comentarlo, ponerlos en abismo, criticarlos...” (Daney, 2004: 46).

De este modo, el vídeo es un mecanismo de producción en tanto que lugar donde se puede borrar, escribir, aclarar o combinar mediante lo que Bonitzer llama la “puesta en página” (Bonitzer, 2007: 30) del vídeo, un mecanismo que Phillippe Dubois define así:

Godard, entusiasmado, se prueba en el escribir, pensar, mirar, manipular imágenes, inventando sonidos, escribiendo palabras, escrutando, combinando, reiniciando, borrando, agregando, aclarando, disponiendo, y todo es realizado espontáneamente, inmediatamente, en imágenes y sonidos, dando la impresión extraordinaria de testimoniar en vivo el auténtico movimiento de pensamiento por medio de y en las imágenes. Los videos de Godard son máquinas para experimentar con los "juegos del lenguaje" en el sentido de las Investigaciones Filosóficas de Wittgenstein (...) Es en este sentido que las obras de video son "guiones". Porque para Godard director, el video es el único instrumento que le permite practicar la escritura directamente "con" y "en" las imágenes (Dubois, 2003: 114).

Por tanto, la tecnología del vídeo le va a permitir a Godard hacer una televisión experimental, una televisión filosófica que sirva para hacer preguntas. El vídeo le permite combatir a la televisión en su propio terreno, con imágenes y sonidos que sirven para hablar, discutir, pensar, dudar y ver. Estas imágenes van a partir de la realidad, es decir, van a partir de cine-documentos registrados sobre los cuales realizará todo tipo de ensayos: se teñirán de emoción subjetiva, de reflexión personal, de disrupción a través del montaje. La pantalla, gracias al vídeo y la televisión, va a ser una pizarra para reescribir sobre ella, para pensar, para transcribir mensajes que se hacen y se deshacen en tiempo real. Pero también será un espacio para jugar con el tiempo: aceleraciones, ralentizaciones y detenciones de la imagen como acto cognitivo.

En *Six fois deux* (1976) y en *France tour detour deux enfants* (1977-1978), Godard, junto con Anne Marie Mièville, se propone hacer una televisión crítica y artística. En estos trabajos utiliza la pantalla y el vídeo para visibilizar las relaciones sociales dominantes (relaciones familiares, amorosas, laborales, educativas; relaciones hombre-mujer, campo-ciudad, niños-adultos), siguiendo de alguna manera algunas premisas de sus trabajos previos dentro de la disciplina del Grupo Dziga Vertov. Por ello, los años vídeo (1975-1980) son una continuación de las problemáticas de los años Mao (1968-1974) y no una ruptura donde la técnica habría tomado el relevo de la teoría política para transformar las imágenes. El vídeo puede ser un medio para hacer política con/en/entre la televisión. Pero también arte pues como afirma Raymond Bellour en su texto *La utopía vídeo*: “[el vídeo] resiste a la televisión para reafirmar allí la necesidad del arte” (Bellour, 2009: 63)

***Six fois deux* o la máquina para escribir sobre las imágenes**

Hay una clarividente fórmula de Godard a la que ya hemos hecho alusión: no una imagen justa, sino justamente una imagen. Es decir, no se trata de buscar una imagen ajustada al sistema de significaciones establecido por la televisión, sino de poner en práctica una imagen nueva, no vista, una imagen que sea una representación del devenir social más que algo fosilizado y acomodado.

Six fois deux se propone como objetivo la ruptura con las formas normalizadas que se daban en la televisión. La serie está compuesta de seis capítulos, cada uno de los cuales tiene dos partes bien diferenciadas. 1ª. Ya personne. 1b. Loison. 2ª. Leçons de choses. 2b. Jean-Luc. 3ª. Photo et compagnie. 3b. Marcel. 4ª. Pas d'histoires. 4b. Anne-Marie. 5a. Nous trois. 5b. René(e)s. 6a. Avant et après. 6b. Jaqueline et Ludovic. La primera parte de cada capítulo elabora un problema de manera más o menos compleja, mientras que la segunda parte sería un complemento que trata la misma problemática desde un ángulo más simple, normalmente a través de una entrevista. Hay que señalar que estas divisiones las toma Godard de las divisiones de la enseñanza primaria francesa (MacCabe, 2005: 281)

Lo que pretende Godard en esta composición dual es que el espectador piense la diferencial que se establece entre la exposición de la primera parte y la explicación de la segunda. Así, la televisión dejará de ser un medio para masajear los sentidos y se convertirá en un instrumento para forjar pensamiento crítico. Su apuesta estético-política está en las antípodas de toda función reguladora y normativa. Como afirma Colin MaCabe el mensaje de estas series es que “vivimos en un mundo que no podemos ver ni comprender, en el que la imagen está contaminada en todo momento por el dinero” (2005: 285). Sin duda, la lucha del arte contra el dinero es recurrente en toda su obra. Asimismo, Godard distribuye en la pantalla una

multiplicidad de diferenciales. Fundamentalmente, entre la imagen y la escritura. Alain Bergala entiende que *Six fois deux* es una máquina para “escribir sobre las imágenes” (2003: 46), para trabajar su sentido y desviarlo desde la intervención escrita. Así, la pantalla se convierte en una pizarra donde Godard, gracias a la tecnología del *video mixer*, manipula las imágenes, las emborrona y las deshace, ejerciendo así una acción intelectual espontánea, que supone una resignificación de la televisión, un trabajo filosófico y experimental con un medio que siempre ha sido parte activa de la ideología dominante. Esta práctica de escribir sobre la imagen, entre la imagen o en la imagen, no supone una novedad en su trabajo). Desde los subtítulos de *Une femme est une femme* (1966) a las fotografías reescritas de *Le gai savoir* (1968), pasando por las piezas-panfleto que eran los *cinetracts*, Godard siempre ha mostrado su inquietud por las complejas relaciones entre imagen y palabra (Alfonso Bouhaben, 2014 112-128).

Ahora bien, se da cierta paradoja en este modo de operar, ya que parte de la crítica de Godard a la televisión reside, como ya hemos señalado, en su poder para nombrar, para sobrenombrar mediante el uso de las palabras. “Con la televisión se ha sobrenombrado hasta el ridículo” (Godard, 1980b). Las violentas inscripciones sobre la imagen son una contradicción, de la cual es plenamente consciente, que utiliza de forma metódica siguiendo las coordenadas de su militancia maoísta: “la contradicción tal como la ha explicado de manera muy simple Mao Tsé-Tung se puede utilizar como herramienta” (Godard, 1980b). ¿Cómo interpretar estas tácticas de producción audiovisual? ¿Qué función política aparece cristalizada en ellas? Para dar cuenta de estas cuestiones es importante entender la metodología productiva que Godard pone en juego en esta serie para la televisión. En ella, se pone en práctica lo que llama Deleuze el método del entre: “El método del ENTRE, “entre dos imágenes”, conjura a todo cine del Uno (...) Entre dos acciones, entre dos afecciones, entre dos percepciones, entre dos imágenes visuales, entre dos imágenes

sonoras, entre lo sonoro y lo visual: hacer ver lo indiscernible, es decir la frontera (*Six fois deux*)” (Deleuze, 1986: 241).

No se trata, por tanto, de buscar imágenes sino de construir relaciones entre ellas. Lo importante es la conexión, la diferencia que se establece entre dos imágenes, entre una imagen y un sonido, entre una imagen y un texto escrito. El *intermezzo* entre los elementos supone una multiplicidad que disuelve toda identidad y posibilita “ver las fronteras”.

Veamos un ejemplo del modo de interrelación de la imagen audiovisual con la escritura. En el capítulo 5B René(e)s, Godard entrevista al matemático René Thom, conocido mundialmente por la formulación de la teoría de las catástrofes. En esta entrevista, donde define la noción de catástrofe, Godard escribe sobre la imagen diversas fórmulas que sirven para reterritorializar este concepto en su análisis sobre la televisión. En la Fig. 1 dibuja un esquema de la información. La partícula prefijal “in-” está separada, lo que nos lleva a entender que la posición de Godard es que la televisión no es un medio de información sino de formación, de conformación de conciencias. En la Fig.2 sostiene que la televisión es la que introduce la catástrofe en el espectador, esto es, mediante un sistema dinámico de imágenes diversas, desequilibradas, fluyentes y en devenir, el espectador queda hipnotizado y paralizado. A continuación, en la Fig. 3, se relaciona la imagen-texto anterior con el gobierno, ya que éste es el que crea el sentido de lo que se puede decir en televisión. Por último, en la Fig. 4 se afirma que es difícil pensar, pero que hay que intentarlo pues es el único modo de pasar a la acción. Es decir, el paso marxista de la interpretación del mundo a su transformación política.

En definitiva, este trabajo sobre la frontera entre la imagen y la escritura provoca que la televisión sea un taller de reflexión y de experimentación. Una televisión de autor.

***France tour détour deux enfants* o la máquina de descomponer el movimiento**

En *France tour détour deux enfants* encontramos cuatro elementos fundamentales: una estructura narrativa dual, un uso sintético de diversos dominios de saber, una reconceptualización de la televisión y un uso científico de la ralentización.

Al igual que *Six fois deux*, *France tour détour deux enfants* presenta una estructura dual. Está compuesta de doce capítulos: 1. Obscur / Chimie (Oscuro / Química), 2. Lumière / Physique (Luz / Física), 3. Connu / Géométrie / Géographie (Conocido / Geometría / Geografía), 4. Inconnu / Technique (Desconocido / Tecnología), 5. Impression / Dictée (Impresión / Dictado), 7. Violence / Grammaire (Violencia / gramática), 8. Désordre / Calcul (Desorden / Cálculo), 9. Pouvoir / Musique (Poder / Música), 10. Roman / Economie (Novela / Economía), 11. Réalité / Logique (Realidad / Lógica) y 12. Rêve / Morale (Sueño / Moral). Como podemos observar, cada uno de los elementos hace alusión a una serie: el primer elemento, se refiere al mundo de los adultos; mientras que el segundo hace alusión a las asignaturas del colegio. Pues este es el objetivo de Godard: mostrar como un niño y una niña ven el mundo de los adultos.

La propuesta estética y narrativa de esta serie para Antenne 2 parte de la fusión de géneros y disciplinas diferentes. Como ya hizo en films como *Pierrot le fou* (1965) o *Made in USA* (1966), en este film se propone configurar una síntesis entre novela y pintura. “Cézanne con los medios de Malraux” (Godard, 1980b). Pero también filosofía: “Nos hemos remontado hasta Descartes, Aristóteles, he interrogado sistemáticamente a los dos niños” (Godard, 1980c). Esta conjugación de dominios y disciplinas es una práctica muy común en el cine de Godard, casi una constante estilística.

Respecto al uso del medio televisivo, encontramos en esta serie una amplia variedad de transgresiones de la gramática televisiva. Si bien es

cierto que se apropia de la retórica y de los procedimientos propios del medio, como son el discurso directo, la repetición de estructuras episódicas, la simulación de transmisión en directo, el formato de telejournal, la figura de los presentadores y los cortes publicitarios; hay que advertir que lo hace de un modo rebelde: “Si parece aceptar la regla del juego es para romperla o despistarla” (Priour, 1979: 21). De este modo, Godard lucha contra el Aparato Ideológico de la televisión institucional para forjar una televisión de artista y de autor. Una televisión que había estado perdida y que ahora intenta balbucear sus primeras palabras (Pérez Morales, 2001: 11).

Ahora bien, *France tour détour deux enfants* le sirve a Godard, sobre todo, para poner en práctica una serie de ralentizaciones, de cambios de ritmo y de velocidad y de juegos de aceleraciones que nos descubren un mundo nuevo. Cuando en el primer capítulo de la serie vemos a la niña desvertirse para ir a dormir, el cineasta ralentiza la imagen en momentos singulares, la congela y la vuelve a insuflar movimiento siguiendo diversos ritmos y pautas. Como un entomólogo, parece muy preocupado por cifrar los gestos y las actitudes. Si *Six fois deux* era una máquina para escribir sobre la imagen, *France tour détour deux enfants* es una “máquina para descomponer el movimiento” (Bergala, 46). La experiencia que disfrutamos viendo estas descomposiciones del movimiento está ligada a la idea de que el director parece estar contemplando estas imágenes con nosotros, al mismo tiempo. Godard trastorna el movimiento regular para ver mejor, para entender aquello que la percepción natural no permite. No se trata de forjar discontinuidades en el tiempo sino continuidades de otra naturaleza (Bellour, 2009: 127). O lo que es lo mismo: de deconstruir científicamente. Ya Benjamin hizo alusión a las múltiples posibilidades científicas de la ralentización, que nos permitía ver un mundo al cual el ojo no podía acceder.

Asimismo, las ralentizaciones sirven para ver las diferencias específicas que se dan entre el movimiento del niño y el de la niña. Los

movimientos del niño (Fig. 5) son más regulares y previsibles, mientras que los de la niña (Fig. 6) están más cercanos a una danza de cambios de sensación. De ahí que la intervención, la relectura de los gestos no fuese igual. Dice Godard: “con las imágenes del niño hacíamos paradas entre cada parada y, al final, salía siempre la misma línea directriz. En cambio con la niña (...) se pasaba de repente, en un tercio de segundo, de una angustia profunda a la alegría (en de Lucas y Aidelman, 2010: 164).

En definitiva, la imagen-ralentí le sirve a Godard para volver a mirar la imagen, para pensar el documento y experimentar con él. Para hacer del documento un espacio para la fabulación.

Conclusion. El arte de pensar y experimentar el documento.

Es, justamente, por el hecho de ser la televisión un medio vinculado al poder, por lo que Godard va a hacer de ella un uso desviado, crítico y creativo. Es cierto que la televisión es un medio de difusión, sin embargo, sus posibilidades expresivas aún están por explorar. Al apropiarse, desviándola, de la estética y de la narrativa audiovisual de este medio, de sus estructuras repetitivas y de su discurso directo, Godard abre un nuevo territorio a la investigación. Se trata de introducir elementos poéticos en las leyes instituidas en la televisión, que si bien suponen su crisis, también permiten la aparición de novedades estilísticas. Godard parece asumir aquella fórmula de Julia Kristeva que dice que la poética es lo que carece de ley. Así, crear siempre es un modo de insurgencia, de adentramiento en caminos desconocidos, en sendas imposibles, en espacio impredecibles. Y, por ello, crear siempre es un acto de resistencia.

Este acto de resistencia se visibiliza en el modo del tratamiento de los cine-documentos. Por un lado, el cineasta franco-suizo utiliza los registros documentales para volver sobre ellos y repensarlos. Es decir, hace del vídeo una máquina de construcción conceptual, un mecanismo para ejercer el

pensamiento. El vídeo permite pensar la televisión. Al escribir sobre los documentos registrados o al ralentizar el movimiento, Godard pone en práctica sus dudas, comentarios y reflexiones. Pero, por otro lado, este modo de repensar el documento se lleva a cabo de manera creativa y experimental. De una manera no regularizada que trastorna y resignifica el documento.

En definitiva, el trabajo de Godard en la televisión supone una renovación del documento, una nueva mirada desde las coordenadas del pensamiento filosófico y la experimentación científica. Todo un arte especulativo. Toda una renovación que, ciertamente, duró muy poco y que se circunscribió casi en exclusiva a este periodo entre 1976 y 1978. A partir de los años 80, la televisión dejó de interesarle. Aunque quizá, más que desinterés, lo que se certificó fue simplemente una derrota.

Referencias bibliográficas

- ADORNO, Theodor (1969), *Interpretaciones. Nueve modelos de crítica*, Caracas: Monte Ávila.
- ALFONSO BOUHABEN, Miguel (2014), “Escribir entre/en/sobre las imágenes” en *Sans Soleil – Estudios de la imagen*, Vol. 6, nº 1, Buenos Aires, pp. 112-128.
- BAZIN, André (2006), *¿Qué es el cine?*, Madrid: Rialp.
- BELLOUR, Raymond (2009), *Entre imágenes. Foto. Cine. Vídeo*, Buenos Aires: Ediciones Colihue.
- BONITZER, Pascal (2007), *El campo ciego. Ensayos sobre el realismo en el cine*, Buenos Aires: Santiago Arcos.
- BRESSON, Robert (1997), *Notas sobre el cinematógrafo*, Madrid: Árdora.

- BUCHER, François (2007), “Televisión (un discurso)” en *Artes Visuales*, n° 4, Murcia, pp. 58-70.
- DIAWARA, Manthia (2012), “Sonimage en Mozambique” en *ReHime*, n° 2, Buenos Aires, pp. 216-233.
- DANEY, Serge (1993), *L'Exercice a été profitable, Monsieur*, Paris: P.O.L.
- DANEY, Serge (2004), *Cine, arte del presente*, Buenos Aires: Santiago Arcos editor.
- DELEUZE, Gilles (1986), *La imagen-tiempo: Estudios sobre cine 2*, Barcelona: Paidós.
- DEBRAY, Régis (1994), *Vida y muerte de la imagen*, Barcelona: Paidós.
- DE LUCAS, Gonzalo y AIDELMAN, Nuria (2010), *Jean-Luc Godard. Pensar entre las imagenes*, Barcelona: Intermedio.
- DUBOIS, Phillippe (2003), *Video, Cine, Godard*. Buenos Aires: Paidos.
- FONT, Domènec (2001), “Jean-Luc Godard y el documental. Navegando entre dos aguas” en *Anàlisi*, n° 27, Barcelona
- GODARD, Jean-Luc (1962), “Entrevista con Godard” en *Cahiers du cinéma*, n.º 138, Paris.
- ____ (1970), “Godard chez les feddayin” en *L'express*, Paris.
- ____ (1980a), “Alfred Hitchcock est mort” (Entrevista a Godard) en *Libération*, n. 2, París.
- ____ (1980b), “Le chance de repartir pour un tour”, entrevista con Claude-Jean Philippe, *Les nouvelles Littéraires*, Paris.
- ____ (1980c), “Se vivre, se voir”, *Le monde*, Paris.
- ____ y DANEY, Serge (1988), “Dialogue entre Jean-Luc Godard et Serge Daney” en *Cahiers du Cinéma*, n° 513, Paris, pp. 49-55.
- ____ (1998) “La télévision fabrique de l'oubli” en Jean-Luc Godard, *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard. Tome 2*, Paris: Cahiers du cinema.
- KOLKER, Robert Phillip (2000), “El proceso de desrealización cinematográfica: ángulo y realidad, Godard y Gorin en América. Una

entrevista con Jean-Luc Godard y Jean Pierre Gorin” en *Caleidoscopio. Revista del AudioVisual*, nº 1, Valencia.

MACCABE, Colin (2005), *Godard*, Barcelona: Seix Barral.

NAIR, Sami (2011), “Los medios y el sentido”. Disponible en http://elpais.com/diario/2011/06/04/internacional/1307138408_850215.html Consultado el 12/11/2014.

PÉREZ MORALES, Wagner (2011), O mundo dos monstros. Estudo sobre *France tour détour deux enfants*. São Paulo: Universidade de São Paulo.

PRIEUR, Jérôme (1979), “Premiers impressions” en *Cahiers du cinéma*, nº 301, Paris.

ROSSELLINI, Roberto (2001), *Un espíritu libre no debe aprender como esclavo*, Barcelona: Paidós, 2001.

Filmografía

Six fois deux (1976), de Jean-Luc Godard.

France tou détour deux enfans (1977-1978), de Jean-Luc Godard.