



Paulino Viota, *Jean-Luc Godard. 60 años insumiso*. Athenaica: Serie Gong, 2022, 430 pp.

La ley del disenso

Aunque el reciente fallecimiento del cineasta induce a pensar lo contrario, no hay premura ni oportunismo en la publicación de *Jean-Luc Godard. 60 años insumiso*, la radiante monografía con la que Paulino Viota ha zanjado negro sobre blanco su largo tête à tête con el maestro franco-suizo. La datación que acompaña a los segmentos del volumen permite reconstruir este genuino *work in progress*: el estudio se abre con una explicación inicial fe-

chada el 6 de abril de 2022, sigue con la exhumación de *Jean-Luc cinéma Godard*, escrito entre 2003 y 2004 como acompañamiento a un curso sobre *Histoire(s) du Cinéma* que Viota impartió en marzo de 2004 en la fundación Bortín de Santander, opúsculo hasta ahora semiclandestino donde repasa en los largometrajes realizados por el cineasta hasta esa fecha, al que le siguen otros cuatro capítulos escritos (tres de ellos a partir de materiales esbozados para las sesiones con coloquio que Viota les dedicó en su momento en la Filmoteca de Cantabria) entre finales de enero y principios de abril de 2022 sobre los cuatro largos que alcanzó a realizar después. Todo lo cual culmina con un extenso y bien traído capítulo, redactado entre el 28 de octubre de 2021 y el 4 de abril de 2022, sobre la peculiar y significativa presencia de la sexualidad en el cine de Godard, quien como se sabe pasó a mejor vida voluntariamente el 13 de septiembre de 2022. Estas precisiones de las que Viota hace gala permiten atisbar algunos de los múltiples alicientes de un estudio que repasa la compleja filmografía del cineasta más importante de la segunda mitad del siglo XX, desde una atalaya hermenéutica tan heterodoxa como esclarecedora que saca rendimiento al hecho de que el analista fue cocinero antes que fraile. Apreciemos de cerca este curioso alineamiento de singularidades.

Vaya por delante que esta monografía cumple una tarea fundamental generalmente desdeñada por tantos “estudiosos” que toman la obra del maestro franco-suizo para poco más que marear la perdiz; a saber: ofrecer al lector una documentada y concluyente explicación de la poliédrica obra de Godard, corpus no solo ingente y frondoso, sino en permanente mutación que aquí se sopesa in extenso y cronológicamente dando cuenta de las circunstancias personales y profesionales que concurrieron en sus múltiples recodos, sin perder nunca de vista la manera en que estos bruscos cambios de registro se evidencian audio-visualmente en la materialidad de las películas. Si Godard adujo que sus obras de los años 60 eran escalones de distintas escaleras, en tanto que las de los años 80 lo eran de la misma, Viota expone de forma convincente las particularidades temáticas y morfológicas que hacen de *A bout de souffle* (1959), *Vivre sa vie* (1962), *Les Carabiniers*

(1963), *Une femme mariée* (1964) y otras, eslabones insulares y disruptivos que buscan con ahínco en territorios distintos, mientras que, ya instalado en Rolle, *Sauve qui peut (va vie)* (1979/80), “su segundo primer film”, constituye una suerte de metamorfosis definitiva que (simultaneando largometrajes en 35 mm y vídeos artesanales) encauzan su producción audiovisual por la misma rodera aunque con resultados caleidoscópicos que marcan a fuego la historia del audiovisual del cambio de siglo. Si solo por ello, por descifrar de forma accesible el tupido jeroglífico que urde la filmografía godardiana, merece aplauso, se me antoja que su mayor a(tra)ctivo estriba en el hecho de que Viota acomete tan comprometida empresa poniendo el foco en aspectos usualmente desatendidos por la crítica, opciones epistemológicas que merecen atenta consideración.

Como todo el que tiene cierta familiaridad con el trabajo de Viota conoce, su *modus operandi* se cimienta en la minuciosa radiografía de la estructura que vertebra las películas que somete a su escalpelo. De hecho, hablamos del más *estructuralista* de los analistas filmicos, al menos en lengua castellana, toda vez que Viota ha llevado a la práctica de manera sistemática el empeño de sacar a la luz su osamenta con objeto de entender en qué consiste la construcción que sostiene a los filmes. Para conocer de primera mano sus prestaciones como *radiólogo estructural* basta con acudir a *Simetrías. Los 5 actos en las películas de John Ford* (Athenaica, 2022), su precedente bibliográfico más inmediato, donde analiza por lo menudo el rico tejido de correlaciones y resonancias que urden 14 películas del maestro americano a partir de una rigurosa descripción de su organización interna. Pero si ahí Viota descubre, no sin sorpresa, que las películas de Ford están cortadas por el mismo patrón constructivo (cinco actos con otros tantos núcleos en torno a los cuales orbitan los elementos que resuenan a lo largo de la película enhebrando simetrías y vectores de sentido), aquí da empírica constancia de que Godard es un cineasta “estructuralista” no ya por la importancia que concede a la construcción de sus películas, sino por utilizar estructuras muy variadas (por cambiar, si se prefiere, el número de unidades de construcción y darle a cada película una composición diferente), y “por

hacer películas oscuras con estructuras claras” (es decir, por invertir el modelo fordiano poniendo en evidencia el armazón de los filmes).

Gracias a la diligente exégesis de Viota sabemos que el catálogo Godard, innovador e iconoclasta también en este orden de cosas, presenta películas con endoesqueleto (sostenidas, como la propia *À Bout de Souffle*, por una estructura subyacente a lo Ford que no asoma en la superficie del texto) y otras tantas con exoesqueleto (en estas, que nuestro analista denomina *películas-crustaceo*, cobra virtualidad una de sus ideas fuertes: “A Godard le gusta ocultar los contenidos, es un poeta conceptual, un poeta hermético. Entonces, si sus estructuras no fueran muy nítidas, la película sería verdaderamente una papilla. Acceder a las ideas de la película puede resultar difícil, pero la forma muy precisa de ésta puede, en cierto modo, servirnos de asidero frente a la misma”, pág. 257), y que manejan indistintamente un amplio número de unidades constructivas (desde los 13 “hechos” de *Masculin Féminin* o los 12 cuadros de *Vivre sa vie* hasta contar 2 veces la misma historia como *Nouvelle vague* y *Adieu au langage*, pasando por los “5 dedos” de *Le livre d'image* y los 8 capítulos en 4 parejas de *Histoire(s) du cinéma*), que se articulan en estructuras diferentes (binarias, ternarias, etc.) Pues bien, Viota pone a la vista los engranajes de este cubo de Rubic estructural cuya combinatoria es fascinante.

El segundo aspecto que me gustaría poner en valor entre sus opciones epistemológicas tiene que ver con la desusada manera en que Viota se mide con el *predominio de la forma* que singulariza la obra de Godard. Frente a la lectura tópica que entiende su uso transgresor de los códigos estéticos convencionales como epítome de la modernidad cinematográfica, Viota advierte para empezar que esa *forma que se hace patente* es, en comandita con la claridad estructural recién señalada, una manera de contrarrestar la opacidad semántica consustancial a su cine (esa “saturación de signos magníficos que se bañan en la luz de su falta de explicación”, dicho en palabras de Manuel de Oliveira que tanto le gustan). Lo que viene de la mano de otra de sus ideas nodales según la cual en Godard *la técnica condiciona y determina la estética*, o lo que viene a ser lo mismo, que las insólitas decisiones formales

que prodigan sus películas son el producto tangible de una reflexión realizada sobre el soporte y los condicionantes tecnológicos y materiales de base que maneja el cineasta franco-suizo (de ahí su reivindicación de que el cine no es una industria, sino una artesanía). Así las cosas, Viota no solo traza la genealogía técnica del cine de Godard inventariando las novedades tecnológicas que se incorporan a sus películas (la voz en off en *Le petit soldat*, el *cinemascope* y el sonido directo en interiores en *Une femme est une femme*, el sonido directo en exteriores en *Vivre sa vie*, el uso de dos cámaras en *Une femme mariée*, el *technicolor* en *Nouvelle vague*, el soporte magnético y su peculiar instrumental en “los años vídeo” —1974-78—, etc.), sino que explica a los legos en la materia las consecuencias pragmáticas que se derivan de estas cruciales determinaciones empíricas del aparato de base (por ejemplo, la adopción del Full HD en *Film socialisme* —2010— inaugura una “nueva visualidad” en su cine: cambia su formato a 1:1’77 y pone en juego las nuevas condiciones de luz y de textura del sistema digital).

A partir de ahí, Viota está en condiciones de enunciar las líneas maestras de la intrincada estilística godardiana, tanto en lo que atañe a la planificación (“Los demás construyen el plano partiendo de los bordes rectangulares de la pantalla, buscan una composición que quede ajustada a estos bordes. Él, por el contrario, parte del centro de la pantalla, de lo que coloca en el centro, punto focal, en principio, de la atención del espectador, y se desentien- de de los bordes... los otros *encadrent* y él *cadre*”, págs. 225-226), y al montaje (en sus películas “los planos prácticamente nunca vuelven. En el cine se rueda toda la escena desde varios ángulos y luego se monta utilizando fragmentos de lo filmado desde cada uno, alternando unos con otros, con lo que los mismos ángulos —los mismos puntos de vista, las mismas imágenes— vuelven una y otra vez. Godard, por el contrario, rueda los planos uno a uno, en orden cronológico, con un ajuste exacto en el cambio.... Así, aunque jamás hace encuadres extravagantes, viendo un plano no podemos adivinar cuál va a venir después. Cada cambio de plano es entonces una sorpresa visual”, págs. 176-177), cuanto a las dualidades sustanciales que atraviesan su singular escritura (en Godard se

dan cita el gran constructor en la mesa de montaje y el no menos virtuoso pergeñador de planos-secuencia que se niegan a cualquier compaginación; el cineasta límpido, certero y aseado de la emulsión química y el dubitativo y atrabiliario del vídeo magnético; todo lo cual da lugar a que a partir de *Histoire(s) du cinéma* en Godard convivan tres estilos, o en palabras de un semiólogo de manual, tres *autores modelo*: “dos de filmador (cine-vídeo) y uno de montador de imágenes ajenas”, pág. 226).

En tercer lugar, tenemos el abordaje al universo temático godardiano emprendido por Viota. Es una obviedad que la biografía del cineasta permea de forma decisiva en sus películas, que la crítica ha balizado canónicamente su filmografía a partir de algunos hitos de su vida personal (“años Karina”, “años Mao”, etc.), que pocos artistas han conseguido modelar una obra en la que se refractan de manera tan nítida. Pero no por ello resulta menos inesperado que en el marco de un empeño hermenéutico de sesgo estructuralista como el de Viota, donde las películas se evalúan a partir de sus cualidades constructivas, técnicas y formales, se conceda tanto espacio y crédito heurístico a las vicisitudes y cuitas personales del autor empírico. Esta saludable heterodoxia metodológica, impensable en un exégeta de estricta obediencia semiótica, que desoye por añadidura el reclamo del propio cineasta quien reivindicó su obra como “autorretrato del pensamiento” y dio poco pábulo a su presunto trasfondo autobiográfico, permite apreciar las circunstancias personales que fueron inoculando en su filmografía la mirada etnográfica primero, la política militante después, y por último el tema de la memoria y el recuerdo de la Historia, no solo del cine.

Esta “continuidad entre cine y vida” que acredita el corpus Godard tiene en el amor, a veces en su manifestación carnal, su clave de bóveda temática, asunto más vidrioso que lúbrico en los tiempos de corrección política que corren, al que Viota consagra el monumental apartado final (de título “Godard infiel” y envergadura cercana al centenar de páginas), donde no solo estudia el vínculo umbilical que existe entre sus películas y las sucesivas parejas sentimentales del cineasta (amén de en las consabidas Anna Karina, Anne Wiazemsky y Anne-Marie Miéville, también repara en Anne Colette, su primer amor que

irradió en sus cortos aurales, y en Myriem Roussel y Maruschka Detmers, acmés eróticos de senectud del maestro que dejaron respectiva huella corporal en *Je vous salue, Marie* y *Prénom Carmen*), sino que pone el acento en aquellas obras en las que lo pulsional sale a escena en una filmografía inusitadamente bipolar en estos asuntos venéreos que, para decirlo en sus afortunados términos, “palpita en la sístole diástole del puritanismo y el impulso sexual”.

Amén de darnos acceso desde distintos puntos de vista a un corpus de suyo polimorfo como el de Godard, esta heterodoxia es el correlato epistemológico esperado en un exégeta que nunca ha entendido el análisis fílmico como una actividad rutinaria, mecánica e infalible implementada al dictado de hierro del método, sino antes bien como un discurso enunciado en primera persona en el que vibra el timbre de una sensibilidad particular e intransferible, el sedimento, en suma, de un saber y una destreza irrepetibles. Ocurre en el caso de Viota que esa vertiente personal inherente a la praxis analítica adquiere tintes de *happening* (lo que en el caso del capítulo dedicado a *Adieu au language*, transcripción literal —incluidas intervenciones de los asistentes y respuestas a bote pronto de Viota— de la sesión de presentación de la película en la filmoteca de Cantabria, ha de entenderse en su sentido literal), no solo porque sus textos aporten esos datos morfogenéticos que por lo general quedan ocultos (su monografía del cine de Ford, por ejemplo, se estructura a modo de diario de los sucesivos análisis acometidos a partir de que el viernes 7 de mayo de 2021 a las 17:30 sufre una suerte de epifanía exegética doméstica a raíz de un visionado en televisión de *El gran combate*), sino porque sus gustos y apetencias

se involucran en su argumentario en condición de paridad con la descripción de su objeto de análisis, lo que da pie a acotaciones al hilo extraordinariamente jugosas (desde el elogio al zoom —“La belleza del zoom está en su capacidad para transformar el contenido visual de un plano en otro contenido distinto sin romper la continuidad; variación modulada, no variación troceada como la que proporciona el montaje”, pág. 374—, hasta su lamento por el hecho de que Godard no hiciera más películas “con la polla” —pág. 397).

Viota ya no escribe ni dirige películas, pero cuando sopea la obra de los artistas que le conmueven sigue siendo un cineasta que pisa terreno conocido: se preocupa por la estructura que sostiene esos organismos semánticamente vivos que llamamos filmes, pone en valor las cuestiones técnicas que están en el origen de su específica concreción formal, y atiende fundamentalmente a lo que las películas nos dicen de la vida. Y como los analistas que verdaderamente importan, también es escritor: “Construcción, importancia de los formatos y de los soportes, tipos de plano, la pareja, que refleja su vida en su cine, el actor que no actúa, la idea de montaje aplicada a todos los procesos inherentes a una película, el documental, más etnografía que sociología, y la ficción, libertad, igualdad y fraternidad entre sonido e imagen, elección esencial de las palabras y, más aún, de las voces que las frasean...” (pág. 14). No hay, me parece, mejor manera de glosar (todo) el cine de Godard. ¿Qué más se puede pedir?

Imanol Zumalde

Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea