

laFuga

Adiós al lenguaje del cine

Por Jorge La Ferla

Tags | **Cine ensayo** | **Cine experimental** | **Nuevos medios** | **Cultura visual- visualidad** | **Estética del cine** | **Técnica** | **Estudios de cine (formales)** | **Lenguaje cinematográfico** | **Francia**

Jefe de Cátedra de la Universidad de Buenos Aires, el profesor de la Universidad del Cine y la Universidad de Los Andes de Bogotá. Es Master in Arts y egresado del programa de graduados del Centro de Estudios Latinoamericanos, Universidad de Pittsburgh/USA; Licenciado de la Universidad París VIII/Francia. Ha desarrollado actividad académica, curado y presentado muestras de cine, video, mutlimedia y exposiciones de instalaciones para eventos y festivales en América, Europa y Medio Oriente. Ha sido director artístico de las Muestras EuroAmericanas de Cine, Video y Arte Digital organizadas por la Embajada de Francia, el Instituto Goethe, el Espacio Fundación Telefónica y la Universidad de Buenos Aires, asesor de las Fundaciones Antorchas/Lampadia y del Espacio Fundación Telefónica. Ha compilado y editado más de cuarenta publicaciones sobre artes audiovisuales en Argentina, Brasil y Colombia; su último libro es Cine (y) digital, Ed. Manantial, Buenos Aires, 2009. Artículo publicado en Revista Kilómetro 111, n° 13: "Registros del acontecimiento político", Buenos Aires, 2015. ISSN 1515-8276

“Dialogue, foutre!”

Stendhal ¹

Introducción. *Adiós al Lenguaje* (2014) la última obra (¿film?) de Godard se exhibió en su versión 3 D en varias salas de América Latina a principios del 2015 ². Todo un acontecimiento, en el año en que Godard cumplía 85 años llegaba una nueva obra que trasciende las categorías uniformes que rigen el consenso del espectáculo y el discurso sobre lo que sería el cine de largometraje. *Adieu au langage* irrumpe en momentos de preponderancia absoluta de la máquina digital y de una crisis profunda en los dispositivos que definieron el cine durante más de un siglo. El disenso en la obra de Godard, irreconciliable a lo largo del tiempo, ha traspasado límites que pocos han transitado en el campo del cine y que suelen ser eludidos, por cansancio, desinterés o precaución. Godard ha venido deambulando por diversas regiones de las artes y los medios ofreciendo un sofisticado sistema de pensamiento en parte basado en los pasajes entre los soportes audiovisuales. *Adiós al Lenguaje* se presenta como una notable síntesis para una operatoria virtuosa que Godard mantiene durante medio siglo a contracorriente del cine de representación institucional, del entretenimiento comercial y del cine independiente de autor. Una propuesta audiovisual que incomoda en los lugares comunes en los que suele moverse la teoría académica y la crítica desde los medios masivos a los claustros en donde la pleitesía y el eufemismo son resultado de la dificultad que presenta su análisis y que sigue siendo un desafío insoslayable. Este texto propone una lectura sobre algunas líneas de fuerza que concentra esta última pieza de Godard.

Diciéndole adiós al lenguaje durante medio siglo. En *Dos o tres cosas que yo sé de ella* (1962) resaltaba en el audio doblado el cual adosado al registro del sonido directo una voz, cuyas marcas y tonos, se identificaba como perteneciente a Godard la cual reiteradamente hacía referencia al film. Ya sea a contextos del mismo, por ejemplo a los personajes, al entorno urbano de la periferia parisina y a su trama. Ya no era el Godard que a la manera de Hitchcock aparecía en *Sin Aliento* (1959) como figura casual. Esta intervención sonora era ajena a la trama narrativa y remitía a circunstancias varias del

film. Así es como comenzaba a operar la cita con refiriéndose al film, a su historia, los personajes siendo el propio realizador que introducía su voz como figura reconocible. Y fue con *Ici et ailleurs* (1976) luego de la época militante del grupo Dziga Vertov, que se afirmaba esta presencia de Godard comentando el film a través de esta marca sonora reconocible. Asimismo fue a partir de ese momento que el recurso a la imagen electrónica iba a ser parte de una estrategia recurrente que iría delineando una forma de autorretrato y de referencia al film en forma de ensayo. Aquel documental en 16 mm que en su origen iba a focalizarse en la causa Palestina incorporaba una reflexión sobre la situación política en Francia a partir de registros en video y en Medio Oriente, a través imágenes de archivo trabajadas en forma de collage electrónico. La imagen video se articulaba con el soporte fotoquímico e incluso con ciertas marcas digitales que preanunciaban el avenir de la imagen informática. Ya en *Número Dos* (1975) se combinaron ficción y documental, video y cine. Ambas tecnologías convivían desde el inicio del film en un montaje conceptual que remitía a las materialidades tecnológicas de la imagen. Era el cuerpo de Godard, el que escenificaba ambas imágenes y por supuesto su voz, comentando en directo esta puesta en abismo. La historia de la pareja protagonista del film convivía con este prelude en que Godard se refería al entorno tecnológico y narrativo. La indeterminación entre ficción y documental estaba sustentada en la hibridez de la imagen, en el autorretrato, y en el ensayo resultante.

El cine y el video son casi lo mismo. La mayor diferencia, quizás, sea la luz. Es la misma diferencia que hay entre la filosofía y la ciencia. La ciencia es el video y la filosofía es el cine. El cine tiene una vida casi humana; digamos unos cien años como máximo. Después necesitó tener hijos. Los tuvo: la televisión en lo cultural y lo político, y el video en lo técnico y lo estético. Estos hijos, en mi opinión, no han amado mucho al cine aunque sea su padre y su madre.

JL-G³.

Como los protagonistas amorosos de las historias godardianas, el cine y el video, se separan, para luego volver a intentar la convivencia. Por un lado estarían los largometrajes de sala, pero también los cortos y los videos de las películas. Estos materiales electrónicos, que en algunos casos denominaría guiones, fueron previos ⁴ a la saga de las *Historia(s) del Cine* (1988/1998) cuyo sustento es la combinación de ambos soportes en su amalgama digital. Una serie difícil de catalogar por su duración o su pertenencia a algún género los cuales se constituyeron en un sistema de pensamiento sobre el cine aunque realizado fuera de su aparato fundacional. Se deben considerar las dos series ⁵ realizadas para la TV durante los años 70 tanto como la exposición ⁶ de arte en el Centro Pompidou, asimismo antecedentes significativos vinculados a *Adiós al Lenguaje*.

“Todos los que carecen de imaginación se refugian en la realidad”

Cita de *Adiós al Lenguaje*.

Máquinas semióticas, lenguaje, puesta en escena. Godard se sirvió de las diversas tecnologías audiovisuales que fue ofreciendo el mercado a lo largo del Siglo XX, una de cuyas etapas fue catalogada como “Los años video” ⁷. Al inicio fueron las cámaras de diverso porte, variados pasos de película, el video y la imagen electrónica, desde la pulgada al Betacam y finalmente los soportes digitales fueron algunos de los aparatos utilizados en base a una compilación virtuosa de la cual es heredera su obra reciente. La cercanía con la cuestión tecnológica hace que Godard mantenga a lo largo del tiempo relaciones estrechas, y para variar conflictivas, con personas y empresas del mercado audiovisual, desde la mítica empresa francesa Aaton a la globalizada Canon. Es a partir de

estos vínculos que Godard piensa incluso en equipos cuyo diseño surge de su reclamo, como fue el caso de la Aaton 35/8 ⁸, o de otros disponibles en el mercado, de los cuales se apropia modificando o adaptando sus características originales de uso y programas. Godard se destaca por el uso de equipos industriales así como en el uso de equipos portátiles tangenciales a la operativa profesional del cine como es el caso de sus últimos trabajos. El traslado de su productora *Sonimage* de Grenoble, Francia a Rolle, Suiza implicó el establecimiento de una unidad de producción y postproducción digital autónoma. El equipo actual de colaboradores de Godard incluye a un joven artista suizo que fue asistente en *Film Socialisme* y ahora director de fotografía de *Adiós al Lenguaje*. Así es como Fabrice Aragno en su rol de *cinematographer* encara una larga experimentación con diversos equipos digitales de pequeño porte aplicando un saber de *bricoleur*. Es decir alguien que puede hacer de todo casi artesanalmente, de cuyo trabajo proviene la textura y el particular efecto 3 D de *Adiós al Lenguaje*. Es en el pequeño soporte manual de madera que construye que se disponen las dos cámaras digitales [Canon EOS 5D](#), cuya forma aparenta una cámara fotográfica. Además hay imágenes provenientes de Smartphones, cámaras Go-Pro, Flip Video Mino, Linux Panasonic, entre otras. ⁹ Es de notar que las cámaras livianas fueron abandonando su formato habitual, cambiando su diseño ergonómico para acomodarse en un trípode o el hombro del operador, para convertirse en aparatos manuales.

Estos equipos portátiles provocan otra posición de la mano y del ojo, o mejor dicho de ambos ojos, pues se trabaja desde un *view finder* que es una pequeña pantalla digital que requiere otra distancia del rostro y del cuerpo del camarógrafo. Así es como, puestas en esta estructura de madera, las dos cámaras principales capturan imágenes al mismo tiempo pero desde posiciones diversas a pocos centímetros de distancia. El ángulo de diferencia entre ambas, una vez sincronizado produce el efecto de estereoscopia o 3 D. Sin embargo, al empatar ambas imágenes en una sola el ángulo preciso de corrección no es respetado por Aragno/Godard subsistiendo la diferencia de asincronía entre las imágenes – lo que puede ser considerado un error – y que permite la rareza del efecto 3 D en el film. Por un lado se amplía el efecto de profundidad a partir de los dos puntos de vista, pero al diferir su concordancia genera una variación de imágenes que distorsiona la combinatoria de ambos quedando explícita la diferencia. Este desvío implica por cierto un gran esfuerzo para el espectador pues cada ojo detrás de las lentes percibe dos imágenes que no coinciden y los hace trabajar en ángulos diversos. Esta sutil diferencia, distorsiona la visión, crea una atmósfera divergente que hace que el espectador, no pueda identificarse con el hiperrealismo de la estereoscopia. Esta dislocación produce una trama de dimensiones diversas que resalta, deforma, desvía la composición en profundidad del cuadro excediendo los límites de la pantalla. Estas imágenes en fuga se alejan de la esencia del efecto de la visión en profundidad realista buscada por la industria y rompe la percepción de ese mundo real frente a cámara. Algo que Godard y Aragno, tienen muy claro, pues casi todo el film está marcado por una composición de cuadro que busca el relieve en el uso de la lente gran angular, en la variación de planos dentro de cuadro y las diferencias cromáticas entre las partes. El medio es el mensaje en la ruptura del programa de la máquina y del súper género del cine en la reproducción realista del mundo. En la versión 3 D, el intento narrativo de la historia y la identificación con los protagonistas se diluye frente a un trabajo de una mirada, que barre permanentemente la imagen, que busca empatarlas sin lograrlo y cuyo anamorfismo provoca placer. El realismo del efecto cinematográfico se desvía aún más por ser un efecto digital, y por provocar la imagen numérica electrónica otro efecto entre la retina y el cerebro, una sensación que a un nivel no consciente dispara un particular efecto táctil como es el caso de la imagen háptica ¹⁰ *to distance as well as engage” the audience instead of simply enhancing realism, which is influenced by Bertolt Brecht”, en “Godard at Cannes”, 2014.* <http://www.criterion.com/current/posts/3192-godard-at-cannes-part-two>].

La industria de la electrónica está fundada en una obsesión, copiar el original de la manera más exacta posible. En cuanto a mí, yo nunca uso cámara, yo no tengo películas. Para mí la representación de la realidad nunca ha significado nada, yo buscaba modificar la señal de video.

El sintetizador de imágenes ha sido concebido para eso.

Nam June Paik¹¹

No pintar lo que vemos, porque no vemos nada, sino pintar lo que no vemos.

Claude Monet¹².

Otro efecto recurrente en el film es la saturación de los colores que remite a la experiencia visionaria de Antonioni con *Il mistero di Oberwald* (1980) uno de los primeros largometrajes resultado de la transferencia de la imagen electrónica a fílmico. Antonioni reformulaba su búsqueda del *Desierto Rojo* (1964) variando las paletas de colores desde los valores de luminancia y crominancia de la imagen video. Un efecto inédito aplicado al cine de largometraje aunque sí experimentado en ese momento por el video arte y el cine experimental, como fue el caso de *We Can't Go Home Again* (1973) de Nicholas Ray, obsesionado con el tema al final de su vida. Pero es la frase de Monet del epígrafe de este párrafo que podría explicitar este recurso, siendo una de las pocas citas en *Adiós al Lenguaje* en que se nombra al autor de referencia. De eso se trata, de lo que no vemos, de lo que podemos ver al apartarnos de lo real. Esta referencia a la pintura que rechaza la obviedad de la representación realista recuerda las diatribas de Kazemir Malevich contra “el cine de caballete de la época” crítica que incluía la obra de Vertov y Eisenstein¹³.

“El filme ha terminado. Es triste que nadie esté investigando sobre eso. Pero ¿qué se puede hacer? Y de todos modos, con los teléfonos móviles y lo demás, hoy todos pueden ser autores.”¹⁴

J.-L. G

CD ROM(e)

C'est Rome.

C'est Rome toujours.

C'est toujours l'église romaine.

*Ça aurait pu s'appeler autrement mais ça s'appelle comme ça.*¹⁵

J.-L.G.

La superposición de imágenes, el cuadro en fuga por el efecto 3 D son el resultado de este proceso que Godard asume con otra tecnologías para un proceso de escritura electrónico donde se inscribe el ensayo documental. La relación entre las partes del film, desde la composición del cuadro a la estructura final, se define en el proceso de compaginación digital. A partir de la operativa con la imagen electrónica y su manipulación digital va construyendo un discurso que proviene de los años 70, cuando esta tecnología se perfecciona y comenzó a estar disponible en el mercado. Este recurso es la base expresiva, llevada al extremo en las *Historia(s) del Cine* (1988/1998)¹⁶ y que encuentra en *Adiós al Lenguaje* una nueva forma en la combinatoria entre ficción y el ensayo. La memoria audiovisual de un siglo de cine es puesta en la escena a partir de la postproducción digital. El resultado de este trabajo de composición, distancia la obra de Godard del momento de captura con la cámara incentivando hasta el paroxismo el uso del archivo y la manipulación de la imagen. El uso de la

tipografía en cuadro con fuerte valor de imagen es otra de las marcas recurrentes en toda su obra los cuales ocupan un lugar central en *Adiós al Lenguaje*. El cuadro electrónico, en su doble maniobra, interna del píxel y en la simulación de la tercera dimensión provocan un extraño placer para los ojos asociado al aparente hermetismo de la historia.

“Un hombre y una mujer se encuentran, se aman, llueven los golpes, un perro deambula entre la ciudad y el campo, las estaciones pasan, el hombre y la mujer se encuentran, el perro está entre ellos... La mujer es” casada “y el hombre está ” libre “. Su nombre es Ivich o Josette o María, su nombre es Marcus, Gedeo.”¹⁷

Nota manuscrita de Godard para el dossier de prensa de *Adiós al lenguaje*.

La Metáfora. *Adiós al Lenguaje* reúne un conjunto heterogéneo de elementos, significativos todos pero difíciles de considerar en un solo texto de análisis por la cantidad de referencias que además requieren un saber que trasciende la erudición enciclopédica, por las relaciones que mantienen entre sí. El arte de un “citacionismo” que conforma un gran archivo o atlas, literario, filosófico, cultural apto para pocos e imposible de registrar y procesar en el tiempo de una sola visión del film. Esta compilación se inscribe a partir de imágenes de cámara y archivo, sonidos, tipografía recursos ya practicados en las *Historia(s) del Cine* y en menor medida en *Film Socialisme* (2010) y que en ambos casos en publicaciones¹⁸ que remiten a la *Introducción a una verdadera historia del cine*¹⁹. La imprenta y el papel ofrecen pistas gráficas que pueden ser leídas autónomamente y en sus múltiples vínculos con los respectivos films. A su vez en *Socialisme* y *Adiós al Lenguaje* el cuerpo y la voz de Godard vuelven a estar físicamente ausentes luego del protagonismo de *Nuestra Música* (2006). Ausencia que libra al texto de las marcas físicas del autor y refuerza la metáfora, a partir de otros personajes, los diálogos y las citas. Los vaivenes de las dos parejas protagonistas del relato, están dados por circunstancias amorosas en las escenas de interiores, y por acciones simbólicas en los exteriores. Los diálogos que mantienen, están conformados por referencias de diverso orden. La dupla en exteriores explicita la reseña de obras de la literatura desde los libros que están expuestos a la venta en una mesa en la calle pero cuya referencia se vuelve significativa, a partir de su búsqueda en Internet a través teléfonos celulares. Los aparatos portátiles y locativos, son la herramienta de consulta del hipertexto en la nube internet, entre los cuales se destaca *El archipiélago de Goulag*²⁰ cuyo énfasis está en la mención del subtítulo que pocos recuerdan del libro de Solzhenitsyn: *Ensayo de investigación literaria*. Nuevamente el estilo de Godard, poniendo en relieve el proceso de esta novela, recordada por su relato de las persecuciones bajo el stalinismo pero enfatizando la distancia con lo que puede ser la historia y las maneras de reconstruirla a través del ensayo y la experimentación con la escritura, como ocurre con el film de Godard. Uno de los personajes masculinos navega a través de un buscador en su teléfono celular y “postea” diversos nombres. Entre los cuales Jacques Ellul, destacado intelectual y filósofo francés, cuyos escritos no tuvieron la mediatización necesaria para la doxa de la academia francesa. Ellul, “el hombre que había previsto casi todo” como reza el libro de Porquet²¹ citado también en el film. Su obra²² visionaria puede ser vinculada con la de otros autores franceses contemporáneos que producen textos notables en relación a un período de la posguerra y la guerra fría los cuales analizan con calidad y profundidad el campo de la cultura, los medios, la sociedad y la tecnología. André Bazin, muy cercano a Godard, produce un texto “El mito del cine total” cuando anuncia las posibilidades de un cine cuya técnica y narrativa abarcaría todos los sentidos y que asociamos con la obra de Ellul, ambos católicos y humanistas fueron visionarios en cuanto a pensar formas futuras del cine en su relación con la tecnología y a un efecto de realidad ilimitado²³. Fue en ese momento, décadas de los 50 y 60’s, cuando otros autores como Vilém Flusser, Marshal Mc Luhan y Gene Youngblood producen parte importante obra escrita siendo parte de una generación que pensó los medios audiovisuales en un amplio espectro determinando sus usos masivos y las prácticas artísticas determinadas por la materialidad tecnológica y que anticiparon una coyuntura de un cine ampliado y combinado con los otros medios.

En el parnaso de citas que ofrece *Adiós al Lenguaje* ²⁴, donde predominan los autores franceses, se destaca la referencia al antropólogo y etnólogo, Pierre Clastres (1934-1977), y a su antológico texto, *La sociedad contra el estado* ²⁵, que reivindica las sociedades tribales y forestales, a partir del estudio de varias comunidades en América del Sur como modelo para una sociedad alejada de una estructura de poder piramidal que impone la forma y figura del estado. Este pensamiento cercano al anarquismo ofrecía una visión escéptica frente al derrotero del hombre de las sociedades urbanas industriales del hemisferio norte. El estado es criticado como una forma política injusta que tiende al totalitarismo. Clastres reivindica el sistema político de estas civilizaciones alejadas del poder económico, la máquina de guerra, la conquista, el discurso totalitario. Se puede asociar esta línea de pensamiento del momento, década del 60, con las ideas de Jacques Ellul para un diagnóstico feroz de las sociedades tecnológicas y no es casual que Godard reivindique a estos pensadores en momentos en que la derecha retoma paulatinamente el poder en los países más industrializados de Europa y en América Latina.

Naturaleza. En relación a los elencos de actores y personajes de las películas de Godard hay un alejamiento de los elencos con gente famosa y que en su momento lo atrajo de manera irresistible para una contradictoria política del espectáculo en el uso nombres, cuerpos y rostros notorios por su mercadeo a través de los medios masivos de comunicación. Es significativo este distanciamiento, el cual coincide con el uso de tecnologías no industriales, de estrellas. Jean-Paul Belmondo, Alain Delon, Jacques Dutronc, Yves Montand, Michel Piccoli, Woody Allen, Brigitte Bardot, Jane Fonda, Isabelle Hupert y Jean Seberg fueron algunos de los famosos protagonistas de sus films. Sin embargo en sus últimos trabajos, Godard recurre a actores menos conocidos pero más maleables quienes construyen complejos personajes con mayor soltura y alejados de cualquier cliché del *Star System*. Sin dudas es Roxy Miéville que se destaca en *Adiós al Lenguaje*, encarnado por el perro de Godard ²⁶, que sostiene la ausencia del diálogo durante su presencia frente a cámara y es figura de un discurso de sobre la naturaleza, los animales siendo además testigo de la ficción. Con Roxy el diálogo se desvanece, el lenguaje verbal es un imposible. Ya no hay coloquio de los perros pues Miéville está solo y pone en cuestión cualquier posibilidad de intercambio verbal. Roxy no produce habla y más que enviar a los tiempos del cine mudo remite a la pérdida de la acción de un relato considerando su ubicación en el entorno paisajístico o en su rol de observador en los interiores donde sólo actúan los humanos. Roxy, domesticado y conciente de su situación frente a cámara se vincula con los personajes como espectador en cuadro de sus diálogos y acciones. Su presencia en exteriores destaca una situación intermedia entre el relato de la naturaleza y lo salvaje y la con la cultura humana. Sin embargo en un momento Roxy actúa cuando se pierde en la profundidad del cuadro y se deja ir a la deriva por la corriente del río. Las largas disquisiciones en el film sobre el mundo animal y las referencias a Darwin, introducen el lenguaje científico de un mundo ideal en la apología de una naturaleza con leyes propias que difiere de la carrera del hombre por el control absoluto de la economía y el espectáculo, llevada al paroxismo por en este presente post industrial informático. Un discurso sobre la naturaleza como postura que complementa a Ellul y Clastres y que puede ser interpretado en su vínculo con la actual situación europea dentro de la cual está la referencia a Suiza.

País neutral que resulta de una confederación de cantones y regiones, pero que fue cuna de relatos monstruosos. Es al borde del lago Lemain que se reconstruye con actores, en lengua inglesa, y con vestuario de época, la estancia de Lord Byron y Mary Shelley cuando esta última escribe parte de su Frankenstein. Tal vez una alegoría del relato colaborativo entre Miéville/Godard, creando textos atroces alejados del cine clásico o del cliché del cine de autor. El autómata creado Shelley, metáfora del hombre máquina invadió el cine con múltiples versiones de la novela. El intento fallido de Frankenstein, se trata de otro ensayo de investigación literaria, que anuncia un pensamiento científico contemporáneo que se inicia en aquellos momentos del siglo XIX, inicio de los artefactos de cálculo binario que irían a reemplazar las máquinas industriales. Por cierto son las tecnologías portátiles, móviles y locativas, los usos de Internet y el media software los que aportan los textos de *Adiós al Lenguaje*. Es frente a esta convulsión mediática que se planta el film de Godard. El lenguaje de los medios virtualizados, modificando el consumo del saber, la construcción del relato audiovisual y la comunicación personal en su simulacro virtual de la escritura, el libro, el teléfono, la fotografía y el mismo cine que fueron reemplazados por el Frankenstein digital.

“Somos muertos con permiso”

Además de los escritos de J.-L.G. está la profusa y desaparecida obra crítica sobre Godard, en que se destacan algunos autores que acompañan significativamente parte de su trayectoria, siendo Alain Bergala²⁷ el que mejor la encuadra en toda su variedad y amplitud que excede al cine. También es de mención Colin McCabe²⁸ quien lee a Godard a largo del tiempo, combinando su biografía con un sutil análisis de su obra. Más allá de lo anecdótico de la negativa de Godard en asistir el año pasado al Festival de Cannes para presentar *Adiós al Lenguaje* o retirar el premio del jurado es de notar la manera en que viene respondiendo a tantos homenajes y reconocimientos en este momento de su trayectoria²⁹. Es elocuente la frase de la contratapa del libro *Film Socialismo*, “Al diablo el diálogo”, pues es el momento en que Stendhal se encontraba en proceso de escritura de su biografía, *Vida de Henry Brulard*³⁰ en que rompe con muchos esquemas del género. Este recorrido por su vida, se destaca por la perspectiva de un relato que recurre a la imagen gráfica, que hace referencia al acto de escribir y que desarrolla bajo una forma de memoria personal. La famosa frase de *Sin aliento* (1959) “Nous sommes des morts en permission”³¹ se vincula a un momento presente cuando Godard, recurre al dibujo y al video donde se representa como enfermo y desfalleciente.

“Honorables miembros de la Sociedad Nacional de Críticos de Cine, muchas gracias. Sigo aprendiendo”. Así la misiva de Godard al premio otorgado la cual acompaña con un cortometraje³². El cual inicia con un plano corto de su cuerpo lento y enfermo que se desplaza por la calle con la ayuda de bastones. Una vez en el interior de una casa se desploma en el piso balbuceando³³. Finalmente, el personaje se levanta ágilmente, y escribe el mensaje de salutación. Esta acción performática de Godard, podría denominarse, Guión de Adiós al lenguaje.

“Goodbye to Language (French: Adieu au Langage) is a 2014 French-Swiss 3D experimental narrative essay film written and directed by Jean-Luc Godard.”

From Wikipedia, the free encyclopedia³⁴

Adiós al lenguaje resume recorridos de Godard a lo largo de su historia como un realizador continuador de las primeras experiencias vanguardistas del cine de los años 20 cuando surge otro cine y se abren diferentes vertientes de experimentación particularmente en el cine alemán, danés y soviético³⁵. La obra de Godard se bifurca a lo largo del tiempo incursionando en las categorías de cine experimental, video de creación, televisión de calidad, nuevas tecnologías, arte contemporáneo. *Adiós al Lenguaje*, resume parte de una historia particular de un cine de vanguardia realizado con otros medios significativa en momentos en que todo el audiovisual se ha convertido en procesamiento matemático de datos y cuando el cine, el video, el documental, la televisión son simulacros digitales que ocultan su carácter informático. Godard escapa una vez más a la uniformidad, del espectáculo pero también a los clichés de los actuales circuitos del cine contemporáneo a partir de una obra y un discurso que pone en crisis la noción de largometraje, de documental de creación e incluso experimental. Post cine, experimento de audiovisión, ensayo tecnológico pueden ser categorías múltiples en las se puede incluir el último film de Godard. Fronteras porosas entre cuyos límites se devela un estado de situación y reflexión sobre el cine, su aparato y su lenguaje así como sobre los mecanismos ideológicos del audiovisual tecnológico del cual *Adiós al Lenguaje* es un capítulo trascendente.

Notas

1

“Joder con el diálogo!” , Stendhal, 26 novembre 1834. Cita en la contratapa de Godard, Jean-Luc, *Film Socialisme*, POL, 2010.

2

Todo un acontecimiento considerando la magnitud de la obra y la distancia que mantiene con cualquiera de las otras versiones 2 D que circulan en sala, en las redes, en DVD. Probablemente el mejor estreno del 2015.

3

Godard en Pérez Ornia, José Ramón, *El arte del video*, Madrid, Serbal/RTVE, 1991

4

En el inicio estuvo el taller de cine en Mozambique, de donde resulta el proyecto “Nacimiento de la Imagen de una Nación”, luego las clases en la escuela de cine de Montreal, de cuyas desgrabaciones surgió el proyecto de libro, *Introducción a una verdadera historia del cine*, Albatros, París, 1980.

5

Six fois deux/Sur et sous la communication, 6 episodios, 1976; *France/tour/detour/deux/enfants*, 12 episodios, 1977.

6

Collages de France, 2006; *Voyage(s) en utopie*, 2008.

7

“Les années vidéo (1975-1980)”, Bergala, Alain (ed.), *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, Cahiers du Cinéma-Éditions de L'Étoile, Paris, 1985.

8

“Genesis of a Camera: Jean-Pierre Beauviala and Jean-Luc Godard », *Camera Obscura* Vol. 5, No. 13/14 (Spring-Summer 1985): 163-193. <https://cinemagodardcinema.wordpress.com/interviews/genesis-of-a-camera-jean-pierre-beauviala-and-jean-luc-godard/>

9

[Canon EOS 5D](#), reflex. 12.8 [megapixel digital single-lens reflex](#) (DSLR), la Flip Video Mino, que captura video a una resolución de 640x480, 30 cuadros por segundo; Go Pro

10

“El uso del 3D distancia pero también compromete al espectador en vez de simplemente incrementar el realismo, recurso que está influenciado por Bertold Brecht”, señala Colin MacCabe, “uses [3D

11

Testimonio de Nam June Paik en el video *Play It Again Nam*, Jean-Paul Fargier, 1990.

12

« *Ne pas peindre ce qu'on voit, puisqu'on ne voit rien, mais peindre ce qu'on ne voit pas*, Claude Monet ». Citado en *Adiós al lenguaje*.

13

Se estima que el proyecto vanguardista *La casa de cristal* (1926) de Eisenstein en que rompe todos los esquemas figurativos y narrativos es una respuesta a la crítica de Malevich sobre el realismo de la

imagen cinematográfica en el cine ruso.

14

http://www.clarin.com/espectaculos/cine/filme-terminado_0_521948095.html

22.07.2011, The Guardian y Clarín.

15

“CD ROM(e). Es Roma. Es siempre Roma. Es la iglesia romana. Se podría haber llamado de otra manera, pero se llama así no más.” Henri Béhar, Jean-Luc Godard Press Conference, Montreal Film Festival, 1995 (<http://www.filmscouts.com/scripts/interview.cfm?File=2800>).

16

Ver Oubiña, David (comp.): *Jean-Luc Godard: El Pensamiento del Cine*, Paidós, Buenos Aires, 2003.

17

«Le propos est simple», résumé Godard: «Une femme et un homme se rencontrent, ils s'aiment, les coups pleuvent, un chien erre entre ville et campagne, les saisons passent, l'homme et la femme se retrouvent, le chien se trouve entre eux...» Dans ce billet calligraphié à la main, Godard a rajouté en incise que la femme est «mariée» et que l'homme est «libre». Elle s'appelle Ivich ou Josette ou Mary, il se nomme Marcus, Gédéo.

18

Godard, Jean-Luc: *Film Socialisme*, Ed. Pol, Paris, 2010.

19

Introducción a una verdadera historia del cine, ob. cit.

20

Solzhenitsyn, Aleksandr, *Archipiélago Gulag: 1918-1956. Ensayo de investigación literaria*, “El Arca de Papel”, Plaza y Janés, S.A., Editores, Barcelona, 1974.

21

[Porquet](#), Jean-Luc : *Jacques Ellul, l'homme qui avait presque tout prévu*, Ed. Le Cherche Midi, 2003

22

Ellul, Jacques (1912-1994), *La Société Technologique*, 1954 ; *La technique o l'enjeu du siècle*, 1954 ; *Le bluff technologique*, 1988. Ver Díaz, Carlos : *Jacques Ellul*, Fundación Fundación Emmanuel Mounier, Madrid, 2015.

23

Asimismo está André Barjavel, cuya obra *El cine total. Ensayo sobre las formas futuras del cine*, (*Cinéma total. Essai sur les formes futures du Cinéma*, Denoël, Paris, 1944) analiza con lucidez las posibilidades de un cine desbordante en sus alcances a partir de sus cambios tecnológicos.

24

Wikipedia es uno de los pocos lugares donde se encuentra una lista exhaustiva de las citas, coherente y lógico con el sitio, son presentadas en gran parte como un hipertexto navegable: “The film references or quotes several writers of literature, science, philosophy and political theory. These include both direct quotes (often paraphrased by characters or unseen narrators) and copies of books seen in shots. The references include Alain's *Feelings, Passions and Signs*, Jean

Anouilh's *Antigone*, Guillaume Apollinaire's *Alcools*, Louis Aragon's *Elsa, je t'aime*, Alain Badiou's *The Rebirth of History*, Samuel Beckett's *The Image*, Joceyln Benoist's *Concepts: Introduction to Analysis*, Maurice Blanchot's *Awaiting Oblivion*, Jorge Luis Borges's *The Book of Sand*, Louis-Ferdinand Céline's *The Church and Letter to Elie Faure*, Jacques Chardonne's *Eva or the Interrupted Journal*, Pierre Clastres's *Society Against the State*, Jean-Paul Curnier's *A World at War*, Charles Darwin's *The Descent of Man, and Selection in Relation to Sex*, Jacques Derrida's *The Animal That Therefore I Am*, Françoise Dolto's *The Gospel at the Risk of Psychoanalysis*, Fyodor Dostoyevsky's *Demons*, Jacques Ellul's *The Victory of Hitler?*, Gustave Flaubert's *Sentimental Education*, Hadrien France-Lanord's *Heidegger: Thought Irreducible to its Errors*, Didier Franck's *Nietzsche and the Shadow of God*, Sigmund Freud's *Introductory Lectures on Psycho-Analysis*, Julien Green's *Journal*, Victor Hugo's *Expiation*, Emmanuel Levinas's *Totality and Infinity*, Cesar Pavese's *The House on the Hill*, Ezra Pound's *Works and Usury: Three Essays*, Marcel Proust's *Jean Santeuil* and *La Prisonnière*, Rainier Maria Rilke's *Duino Elegies*, George Sand's *Elle et Lui* and *Lettres à Alfred de Musset*, Louis Antoine de Saint-Just's *Rapport à la convention, March 3, 1794*, Jean-Paul Sartre's *Being and Nothingness*, *The Age of Reason*, *Nausea* and *The Traitor*, Mary Shelley's *Frankenstein*, Percy Bysshe Shelley's *Peter Bell the Third*, Clifford D. Simak's *Time and Again* and *City*, Philippe Sollers's *Interview with Philippe Forest*, Paul Valéry's *Aphorismes*, François Villon's *Hanged Man's Ballad*, Ludwig Wittgenstein's *Philosophical Investigations*, Aleksandr Solzhenitsyn's *The Gulag Archipelago*, Léon Brunschvicg's *Descartes et Pascal, lecteurs de Montaigne*, A.E. Van Vogt's *The World of Null-A*, V.S. Naipaul's *A Bend in the River*, Mao Zedong (or Zhou Enlai's) famous "too early to tell" quote, Laurent Schwartz's *Theory of Distributions*, Paul Dirac's *Dirac delta function*, Plato's proverb "beauty is the splendour of the truth" and works by Bernhard Riemann, Jack London and Luc Ferry.

25

Clastres, Pierre: *La Sociedad contra el Estado*, Virus, Barcelona, 2010.

26

Mieville, cuyo nombre coincide con apellido de la mujer de Godard, Anne-Marie, revelador del entorno íntimo del cineasta, con las connotaciones del caso.

27

Godard, Jean Luc: *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, Alain Bergala (ed.), Editions de l'Etoile, París, 1985.

28

[MacCabe, Colin, Godard, A Portrait of the Artist at Seventy, Boomsbury, 2003.](#)

29

[Raúl Ruiz, frente a tanto reconocimiento y premios, al final de su vida declara en Suiza, « En verdad, son mis obituarios », Bienalle de l'Image en Mouvement, Ginebra, 2005](#)

30

[Stendhal: Vie de Henry Brulard, Edition de Henry Debraye, T2, 1913.](#)

31

[Imagen del libro de Sachs, Maurice : Abracadabra y a un epígrafe que agrega Godard : "Nous sommes des morts en permission. Lenin", y que no es una frase de Lenin.](#)

32

[Godard, Jean-Luc, Remerciements de Jean-Luc Godard à son Prix d'honneur du cinéma suisse, 5', 2015. <https://www.youtube.com/watch?v=BuRQW9xhD4k>](#)

33

« Il est très étrange de donner un prix de cinéma suisse, puis qu'il n'y a pas de cinéma suisse, il y a des films suisses, comme il y a des films bulgares aussi, des films finlandais, des films africains, mais le cinéma, c'était autre chose. Les grecs avaient 4 éléments, la physique moderne pareil, les 4 murs de la maison du monde, la gravité, les forces faibles, et les les forces fortes, les forces électro-magnétiques, 4 murs, en occident, pour soutenir encore un peu le XXIème siècle. Mais pas de toit, pas de toi et moi, et des peuples entiers sans protection de l'imaginaire alors qu'il y a cent ans les 4 grandes cinématographies, la russe, l'allemande, la française et l'américaine, assuraient la foi des nations en elles-mêmes. Le temps passe et les USA, à force de se frotter à Staline, découvrent qu'à force de quantité, on peut faire s'en aller la qualité, alors on dit Hollywood, et on respire à l'abri des guerres civiles ». Pardonnez-moi, mais il y a encore autre chose comment un Conseil fédéral peut légiférer au nom d'une Confédération? Oui, sans doute que le monde va mal, n'est-ce pas, alors je préfère penser que tous ces écus dorés viendront de l'héritage d'anciens confédérés, et 4 suffiront là aussi celui du Jura et d'Humbert-Droz, celui d'une toute jeune Ève dont Michel Servet fit circuler le sang, et encore le sang du major Abraham Davel, et j'ajoute le pauvre Winkelried, on dit qu'il faut se faire une raison, alors je rentre à la maison, avec «les cendres de Gramsci», un poème de Pasolini, ça parle de l'humble corruption.
[http://www.letemps.ch/Page/Uuid/73e47ffc-cc1e-11e4-ab43-77e6948b78b0/Jean-Luc Godard un po%C3%A8me pour dire mer](http://www.letemps.ch/Page/Uuid/73e47ffc-cc1e-11e4-ab43-77e6948b78b0/Jean-Luc%20Godard%20un%20po%C3%A8me%20pour%20dire%20merci)

34

http://en.wikipedia.org/wiki/Goodbye_to_Language

35

Mitry, Jean: *Historia del cine experimental*, Ed. Fernando Torres, Valencia. 1974 fue de los pocos en legitimarlo dentro campo de la historia del cine.

Como citar: La Ferla, J. (2017). Adiós al lenguaje del cine, *laFuga*, 19. [Fecha de consulta: 2024-10-05] Disponible en: <http://2016.lafuga.cl/adios-al-lenguaje-del-cine/829>