

IRENE VALLE CORPAS

UN POCO DE POLÍTICA.  
JEAN-LUC GODARD, LA CIUDAD Y LA  
SUBJETIVIDAD CONTEMPORÁNEA

GRANADA, 2023

© LA AUTORA  
© UNIVERSIDAD DE GRANADA

ISBN: 978-84-338-7057-5

Depósito legal: GR. 137-2023

Edita: Editorial Universidad de Granada  
Campus Universitario de Cartuja. Granada  
Telfs.: 958 24 39 30 - 958 24 62 20 • editorial.ugr.es

Maquetación: CMD. Granada  
Diseño de cubierta: Tarma, estudio gráfico  
Imprime: Printhauss. Bilbao

*Printed in Spain / Impreso en España*

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra sólo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley.

*A Fran, cada palabra, cada trozo  
de tiempo que hay en ellas.*

# Contenido

INTRODUCCIÓN . . . . .	15
------------------------	----

## BLOQUE I LA DÉCADA DE LOS SESENTA O LA LLEGADA DE UN MUNDO NUEVO (1959-1967)

<b>1. CADÁVERES Y MUTANTES . . . . .</b>	<b>29</b>
CIAO BELLA CIAO. ¿LA GUERRA HA ACABADO? ¿...Y CON ELLA EL PUE- BLO? . . . . .	31
«PAX AMERICANA»: OLVIDO Y MEMORIA, PENSAMIENTO Y LIBERTAD O EL GIRO HISTÓRICO EN EL CINE MODERNO . . . . .	35
ENTRE LO SALVAJE Y LO PODRIDO, EL «PUEBLO QUE FALTA» . . . . .	40
UNA NUEVA POÉTICA PARA LA CIUDAD: EL CINE A LA CONQUISTA DEL DEL ESPACIO . . . . .	43
THE TIMES THEY ARE A-CHANGIN' . . . . .	46
ADIÓS AL LENGUAJE: POÉTICA CONTRA INFORMACIÓN . . . . .	48
EL AUTOR, LA ÚLTIMA VÍCTIMA . . . . .	50
<b>2. «UN POCO DE POLÍTICA», LA VIDA: LA TRANSFORMACIÓN     DE LA CIUDAD SEGÚN JEAN-LUC GODARD (1959-1967) . . . . .</b>	<b>53</b>
LA SOSPECHA: EL CINE NO EXISTE EN SÍ . . . . .	53
EL PODER DE PERCIBIR: LA MIRADA DOBLE . . . . .	56
LA VIDA, LA CIUDAD EN VENTA Y LAS MUJERES . . . . .	58
EL LENGUAJE, UNA PUESTA EN ESCENA . . . . .	61
LEÇON DES CHOSES. . . . .	64
EL TIEMPO: ENTRE EL INSTANTE Y LA MEMORIA . . . . .	66
<b>2.1. Un París tan lírico como cambiante . . . . .</b>	<b>67</b>
Los carabineros: la guerra por un puñado de imágenes . . . . .	68

Banda aparte: poesía y sueños de contrabando . . . . .	73
Alphaville o el viaje al fin del tiempo . . . . .	77
<b>2.2. La civilisation du cul. La ciudad, la mujer, el sexo y el presente . . . . .</b>	<b>91</b>
Masculino o femenino: un ensayo sobre la desorientación . .	97
Una mujer casada entre fragmentos y máscaras . . . . .	106
<b>2.3. «Yo es otro». La prostituta y la literalidad de las cosas. . .</b>	<b>112</b>
Vivir su vida: dar el cuerpo pero guardar el alma. . . . .	112
Dos o tres cosas que sé de ella, la presencia . . . . .	130
<b>2.4. On the road. Líneas de ¿fuga? . . . . .</b>	<b>165</b>
Plûtot la vie . . . . .	165
Pierrot el loco: un verano con la muerte en los talones . . .	168
Made in U.S.A.: «Elijo vivir» . . . . .	172
Weekend: los monstruos salen de fin de semana . . . . .	178

## BLOQUE II

### CONTESTACIÓN SOCIAL Y CINE EN LA ERA DEL DERRUMBAMIENTO (1967-1979)

<b>3. EL DESPERTAR DE LA HISTORIA: PEQUEÑO PANORAMA DEL 68 . . . . .</b>	<b>201</b>
AGERE PER TURBAS. UNA AGITACIÓN MUNDIAL CONTRA LO INTOLERABLE. . . . .	201
COSAS DE CASA. VIETNAM: DE LA GUERRA A «LAS GUERRAS». . . . .	205
NI EL OLVIDO NI LA PRÓRROGA. LA HISTORIA: OTRAS VOCES Y OTROS TIEMPOS . . . . .	208
FEMMES UNISSON NOUS! . . . . .	210
¿QUÉ HACER? EL DESPERTAR DE LAS IMÁGENES. . . . .	213
¿IR AL CINE? EN BUSCA DE OTROS FORMATOS Y DE OTRAS PALABRAS . .	214
FILMAR EL TRABAJO . . . . .	217
CONTRA EL AHOGO ESPACIAL: HETEROTOPÍAS Y HUIDAS . . . . .	218
EL INTERIOR Y LOS CUERPOS . . . . .	219
<b>4. «A CONTRATIEMPO»: PENSAR LA PRODUCCIÓN SOCIAL DEL ESPACIO Y DE LA SUBJETIVIDAD CON JEAN-LUC GODARD (1968-1979) . . . . .</b>	<b>223</b>
RETORNO PARA VOLVER A EMPEZAR: DE LAS MUERTES AL SUICIDIO DEL AUTOR . . . . .	223
PENSAR LA IMAGEN EN COMÚN . . . . .	230
EL PRÓJIMO EXISTE PARA MÍ. . . . .	231

<b>4.1. Cine ma vérité. Comenzar de nuevo en las palabras, en las imágenes y en el amor . . . . .</b>	<b>236</b>
Un film (pas) comme les autres . . . . .	236
La Chinoise: des espaces autres o las tablas de la ciudad en un apartamento . . . . .	237
La gaya ciencia: el libro y el buen amor . . . . .	249
Simpatía por los márgenes . . . . .	269
<b>4.2. Lo personal es político. Un puñado de trévelin y una película casera . . . . .</b>	<b>272</b>
Romper las cadenas: British Sounds . . . . .	272
Todo va bien o la verdad de la Historia . . . . .	286
Número dos: De te fabula narratur . . . . .	305
Coda: Sálvese quien pueda . . . . .	342
<b>A MODO DE EPÍLOGO: LAS LÍNEAS MAESTRAS DE UN CINE SINGULAR . . . . .</b>	<b>353</b>
<b>BIBLIOGRAFÍA . . . . .</b>	<b>359</b>
<b>NOTA DE LA AUTORA . . . . .</b>	<b>367</b>

# Introducción

HACE NO MUCHOS AÑOS, EN 2009, SLAVOJ ŽIŽEK PUBLICABA UN LIBRO titulado *The Plague of Fantasies* (*El acoso de las fantasías*) en el que afirmaba que «una de las grandes tareas de la historia materialista del cine es la de seguir a Walter Benjamin e interpretar la historia “real” del cine sobre el trasfondo de su “negación intrínseca” de las otras historias posibles que quedaron “reprimidas” y que, de vez en cuando, irrumpieron como un “retorno de lo reprimido” (desde Flaherty hasta Godard...)» (2011: 100). Apenas un año después, el reputado crítico cinematográfico Dominique Noguez reparaba en algo ligeramente parecido e íntimamente relacionado: advertía que los setenta fueron años en los que se sentaron buena parte de las bases teóricas para el estudio del cine, pero que existía entonces cierto desdén por «cuestiones de contenido». Añadía que, por tomar un ejemplo, la relación del cine con el paisaje (urbano o natural) había quedado tan ensombrecida y parecía tan insólita que poner esas dos palabras juntas era casi como evocar la mesa de Lautréamont en la que se dan cita un paraguas y una máquina de coser (2010: 107). Sin embargo, algo había ocurrido en los últimos tiempos: en los compases finales del siglo se había ido fraguando una variación de enfoque propicia a valorar aspectos que tienen que ver con lo sensible y que haría que tales experimentos no pareciesen tan extravagantes. Digamos, paralelamente, que el paisaje, en especial el de nuestras ciudades, nos atrae hoy tanto como nos preocupa y se ha convertido en un objeto continuo de atención, hasta tal punto que se ha hecho de él, si no una disciplina por derecho propio, sí al menos un término presente en el currículo de casi todas. Seducidos por las chispas que pudieran saltar de ese encuentro entre cine y paisaje, quisiéramos llevar al cine y la ciudad a la mesa de disección, que es también una mesa de montaje. Tal vez porque una de esas historias posibles que «retornan con el tiempo» sea el paisaje de la ciudad cambiante.

Guiados por la trayectoria de Jean-Luc Godard, en las páginas que siguen trataremos de contar esa historia en el episodio de la transformación urbana que tuvo lugar durante los dilatados años sesenta. Uno de esos relatos que no se han elaborado aún con la debida profundidad, pero que de algún modo nos interpelan, es la estrecha relación existente entre la aparición del cine moderno y el cambio urbano de mediados de siglo, con todas las consecuencias sociales y políticas que arrastraba este. Dado el rico panorama de aquello que llamamos «nuevos cines», consideramos que de entre todos los nombres que podríamos convocar, el de Godard descuella por encima del resto. El cine del suizo está plenamente trabado con los acontecimientos de su tiempo y llega incluso a mimetizar en sus obras ese «todo y todo junto» que según él era la vida históricamente entendida, pero lo hace tomando a la ciudad como escenario clave. En sus investigaciones urbanas, Godard fue especialmente incisivo, sin quedarse nunca en la epidermis sino tocando, una por una, las cuestiones ligadas a la ciudad o, casi quisiéramos decir, las heridas que sufre esta, y sondeando en las consecuencias vitales que lleva pareja la mutación del espacio. Su trayectoria fílmica puede leerse como una documentación perseverante de los contornos urbanos así como de las formas de subjetividad resistentes que en ellos pudieran brotar. Como podremos comprobar, logró observar el paisaje urbano y social de su tiempo desde una compleja variedad de perspectivas —que lo harán deslizarse desde la filosofía de la presencia al feminismo— y desde distintas sensibilidades. A pesar de ello, no se ha sopesado debidamente el impacto que la transformación de la ciudad tuvo en la cinematografía de Godard, se han desatendido las soluciones que desplegó para hacerles frente y, por ende, se pierde parte del atractivo de su obra.

Dicho esto añadamos un matiz importante: la orientación de este libro no es ni biográfica ni personalista, ni filológica ni apologética, sino simplemente histórica. No partimos de un enfoque al estilo «la vida y la obra de», ni queremos participar en la mitomanía del gran autor. Tan solo pretendemos historizar a Godard. Por ello, el marco cronológico que hemos definido no se extrae de sus andanzas personales. Obedece a razones de tipo económico-social que han marcado decisivamente la historia reciente, al tiempo que respeta la propia lógica interna de los cambios en el medio cinematográfico —incluyendo a Godard, en la medida en la que él participó vivamente de tales transiciones—. El arco temporal que abarcamos son esos años sesenta en los que, como diría Louis Althusser, «corrió mucha agua bajo el puente de la Historia» y que, si son vistos como un fenómeno social y político, trascienden su cronología y no mueren hasta bien entrados los setenta.

A grandes rasgos, el paisaje social e histórico en el que nos moveremos en las siguientes páginas es este: la modernidad cinematográfica se fragua a

partir de 1959 al paso de la entrada en una economía industrializada y de consumo en los países europeos que deja atrás las penurias de posguerra para instaurar un mundo, una ciudad, una cultura y unas relaciones totalmente nuevos, que poco después serían impugnados por el episodio de revueltas en y en torno a 1968. La fuerza de tal sacudida que depara el desarrollismo solo es comparable con la que tuvo lugar a mediados de los setenta, cuando las formas de vida urbana, de trabajo y de lucha política, de sociabilidad y hábitat se tornaron incompatibles con las renovadas exigencias de acumulación de capital a la altura del bienio 1977-1979. Una serie de poderes que a menudo ni tan siquiera mostraban su rostro instauraron un paradigma económico nuevo, a veces conocido como «posfordismo», «capitalismo avanzado» o «tardío» o, de un modo más general, denominado «neoliberalismo», aunque hay quien sigue prefiriendo el redundante apelativo de «capitalismo salvaje». Y será alrededor de estas fechas cuando demos por zanjada una determinada manera de entender y filmar la realidad urbana para los representantes de unas Nuevas Olas por aquel entonces extintas, y también para el propio Godard, instalado durante esos años en los lagos y montañas de su Suiza natal. Vista en perspectiva, su trayectoria sirve como un recorrido por estos veinte años tan significativos. Apoyándonos en su filmografía y poniéndola en relación con la de sus compañeros de filas, este ensayo trata de contar este paso que es urbano, social y subjetivo en el París en remodelación durante el largo decenio de los sesenta y sus coletazos en la década posterior. Esta historia se desarrolla en dos tiempos y para narrarla nos trasladaremos a barracas, descampados, pisos de apartamentos, fábricas y hasta paisajes de una naturaleza sublimada, en los que seremos testigos de distintos estados de ánimo: desde los lamentos, sospechas y júbilos que desencadena la modernidad, hasta cierta melancolía que asalta a aquel que cree que ya nunca estará *prima della rivoluzione*.

En este recorrido estaremos atentos a la temporalidad y la corporalidad, a qué fenomenología del espacio-tiempo, qué análisis de los procesos de producción de las cosas comprende, qué formas fílmicas crea Godard para hablar de uno u otro asunto o cuál es la relación de su cine con otras artes y por qué. En concreto será importante observar qué noción de sujeto y de la subjetividad como devenir se sostiene en las obras y cómo muestran la vivencia, la capacidad de resistencia y de confrontación —siempre históricos— que este sujeto tiene con su entorno entendido en un sentido amplio. Al dar importancia a esta red de coordenadas (tiempo, espacio, cuerpo, subjetividad, imagen, pero también lenguaje) estamos apuntando ya una primera hipótesis: es precisamente todo eso lo que cambia durante la determinante década de los sesenta y el cine llamado nuevo (o moderno)

## BLOQUE I

# LA DÉCADA DE LOS SESENTA O LA LLEGADA DE UN MUNDO NUEVO (1959-1967)

“

¿De qué están hablando las personas en el mundo en este momento? De la gente, de los países y de animales fabulosos, de Argelia, de Francia, de América, del espacio, del tiempo, del Congo [...] y de formas que tomarán durante la segunda mitad de este siglo, la violencia y la plegaria. El Apocalipsis también estaba escrito.

*Cuba sí*, Chris Marker, 1961

# 1. Cadáveres y mutantes

El orden se está desvaneciendo rápidamente.

*Bob Dylan*

«ESTOY CANSADA, AGOTADA, ASQUEADA, DESORIENTADA...», CONFESABA Vittoria (Monica Vitti), personaje central de *El eclipse* (*L'eclisse*, 1962) de Michelangelo Antonioni, mientras paseaba sin encontrar consuelo. Ni ella ni el espectador conocen el motivo de su indolencia. Solo sabemos que esta atonía vital no se cura, como intuía una asustada y quebradiza Giuliana, también interpretada por Vitti, en mitad de la densa niebla de *El desierto rojo* (*Il deserto rosso*, 1964): «Hay algo terrible en la realidad y no sé lo que es». Menos brumosa y lánguida, pero igualmente «golpeada» por las circunstancias, Paula Nelson (Anna Karina), la detectivesca protagonista de *Made in U.S.A.*, merodea por una ciudad de cartón piedra que hace las veces de mundo en pequeñito y advierte ese «algo terrible» que hay en la realidad, ante el cual ya no solo siente desconcierto sino sobre todo una profunda repulsión: «¿Cómo es que no vomito de estar en este mundo?». Quizá ese «olor a muerte» sea el mismo que antes había notado *Pierrot el loco*, el arlequín guerrillero que se da a la fuga de un París irrespirable en la cinta homónima de Godard. Por las galerías subterráneas de ese mismo París de náusea ya había andurreado Chris Marker para rodar *El muelle* (*La jetée*, 1962), la historia de «un hombre que tiene miedo». Miedo de las secuelas que ha podido dejar una especie de tercera guerra mundial, miedo de los hombres extraños que lo buscan y, sobre todo, miedo de no poder habitar en ese futuro distópico que sigue a la devastación y que para él es ya totalmente póstumo. Un año después, Pasolini abría su película *La rabia* (*La Rabbia*, 1963) con la siguiente pregunta: «¿Por qué nuestra vida está dominada por el descontento, por la angustia, por el miedo a la guerra, por la guerra?».

Asco, angustia, desorientación, rabia, miedo, descontento, falta de vida. Acostumbrémonos a estas palabras, familiaricémonos con estas emociones pues son más que usuales, obsesivas, a lo largo de los años sesenta. Porque,

en efecto, la década de los sesenta no fue, como muchas veces se nos cuenta, únicamente un decenio festivo y celebratorio de una modernidad liberadora. En mayor medida que el simple entusiasmo, los años sesenta fueron vividos por los artistas y pensadores como un tiempo de auténtica lucha e incertidumbre, en el que debían estar perpetuamente en guardia ante lo que Maurice Blanchot denominaba «un movimiento extremo del tiempo» (2010: 83). Esta etapa de la historia estuvo cuajada de «cadáveres» simbólicos y materiales y por tanto de lamentos catastrofistas y cantos fúnebres. Pero también de resistencias, rebrotes de vida y momentos jubilares ante la ilusión de una apertura en el paisaje vital y político.

Este desorden del mundo —«he ahí el tema del arte», como señaló Brecht— comenzará primero siendo un trastorno ante la evolución de la sociedad y su composición de clase; un desorden, también, ante los cambios en la vivencia del tiempo en unas ciudades en expansión y enteramente trastocadas; un desconcierto ante la avalancha de imágenes a la que tuvieron que hacer frente los ciudadanos y creadores, mezclado con un arrebato contra el severo empobrecimiento que sufrió el lenguaje y la paulatina mercantilización de la vida, y en especial, del cuerpo que se imponía. Pero todo ello, a medida que se termina la década, acabaría convirtiéndose en un alborozo ante el conjunto de revueltas políticas que, no sin sus luces y sombras, tuvieron lugar entre 1967-1977 a todo lo largo y ancho del globo. Dar cuenta de esta sacudida, aunque para ello hubiera que romper esquemas y cómodas fórmulas heredadas y construir otras, significaba dar cuenta de la verdad, y «verdad» es una de las palabras insignia de la década. Justamente, cuando el cine se hizo sensible a estas mutaciones desembocamos, como sugiere Gilles Deleuze, en una nueva política de las imágenes, llegamos a eso que se ha llamado, «cine moderno»:

Sin embargo, la crisis que sacudió a la imagen-acción obedecía a muchas razones que sólo después de la guerra actuaron plenamente, algunas de las cuales eran sociales, económicas, políticas, morales y otras más internas al arte, a la literatura y al cine en particular. Podríamos citar, sin cuidarnos del orden: la guerra y sus secuelas, el tambaleo del «sueño americano» en todos sus aspectos, la nueva conciencia de las minorías, el ascenso y la inflación de las imágenes tanto en el mundo exterior como en la cabeza de las gentes, la influencia en el cine de nuevos modos de relato que la literatura había experimentado, la crisis de Hollywood y de los viejos géneros... (Deleuze, 2015a: 287).

¿De qué manera? Desarrollando un tipo de cine que no permanece indiferente a la Historia sino que se sitúa en ella, en sus acontecimientos y

## 2. «Un poco de política», la vida: la transformación de la ciudad según Jean-Luc Godard (1959-1967)

En cierta manera, el cine ha sido siempre una operación de duelo y de reconquista de la vida.

*Jean-Luc Godard*

### LA SOSPECHA: EL CINE NO EXISTE EN SÍ

«HE SUDADO TINTA HASTA APRENDER A NO CREER EN NADA» DECÍA ZIFEL, EN *Diálogo de refugiados* de Brecht (1994: 141). Siempre tan atento a la acidez del pensamiento brechtiano, Jean-Luc Godard es, como diría Ricoeur, un «maestro de la sospecha». Sospecha de grandes ideales políticos incuestionables, sospecha del lenguaje y las imágenes que se dicen «justas», sospecha de la idea de cine o del «cine en sí», sospecha de las oposiciones binarias, sospecha incluso del «yo» y de la realidad que se presentan sin engaños ni complejidad. No fiarse nunca de nada de lo que uno no pueda ver el proceso de creación o su temporalidad, sudar hasta sospechar de todo lo que se presente sin fisuras o contradicciones. Esta propensión a la sospecha, presente en toda su carrera, lo situará con gran frecuencia en un territorio inestable, en un permanente entredós. No solo porque esté a caballo entre dos épocas —su obra ejemplifica ese paso decisivo de la posguerra trágica a la desarrollista y luego de esta a los contraculturales y politizados setenta—, que son también dos fases de la ciudad, sino sobre todo porque sostuvo siempre una visión dialéctica de los fenómenos: dos concepciones a *priori* contrapuestas del sujeto (y, en especial, dos imágenes distintas de la mujer), dos nociones del tiempo (instantáneo y dilatado), dos miradas (reportera y analítica) y, quedémonos aquí por ahora, dos maneras de entender el cine.

De este modo, Godard se salva de caer en un nihilismo cínico y paralizante (como, por supuesto, tampoco cayera nunca Brecht). Nada más lejos: cree en el cine porque el cine posee una verdad: es como la vida, es presencia y es presente. Cree en el cine porque es un modo de proceder con las imágenes que le permite explorar estos territorios movedizos, contradictorios y cambiantes, un arte abierto hecho de y con cualquier elemento. El cine

era una máquina para registrarlo todo, para hablar de cualquier cosa. No en vano diría: «hay que filmarlo todo, hablar de todo. Todo está por hacer» (Godard, 2010: 58). Según su concepción, el cine no tiene ninguna especificidad más que la de aproximar y provocar nuevas relaciones entre las cosas, las imágenes, las palabras o las personas entre sí. O, dicho de otro modo, en el imaginario de Godard la naturaleza del cine es impura o fronteriza: «El cine es un arte impuro. Impuro porque sus objetivos y sus raíces no le son propios» anota Jacques Aumont parafraseando al suizo (1999: 95). El cine no podía ser puro, ni por su material de partida ni en sus procedimientos, porque era un arte de la realidad en sus múltiples aristas, que acoge imágenes y relaciona cosas heterogéneas y discordantes, un mecanismo para anudar articulaciones entre puntos: «El cine no existe en sí. Es un movimiento. Una película no es nada si no se proyecta, y el hecho de proyectarse es un movimiento» (Godard, 2010: 60-61). Pero esto no quiere decir que no sirva para nada y, desde luego, que no sea propicio para reflexionar o estudiar la realidad. El cine, como puntualiza Rodríguez, «“no es”, sino que el cine “está”. [...] La filosofía pretendía resolver las contradicciones de nuestro mundo, pretendía suturarlas, pero esa suturación ha sido asumida mucho mejor por el cine, puesto que el cine —y por eso lo llamo nuestra filosofía cotidiana— no necesita de ningún lenguaje sustantivo profético, al cine le basta con mostrarlo todo implícita y explícitamente» (2005: 97-98). Godard siempre entendió que el cine era un arte puramente práctico, un arte para pensar la vida cotidiana y nuestra presencia en el mundo, un arte hecho de «formas que caminan hacia la palabra, es decir, formas que piensan». Defendió con insistencia que el cine tenía que usarse, servir para decir algo sobre lo que estaba pasando a su alrededor y formularse toda suerte de preguntas, y, con fortuna, tratar de intervenir en las formas de percepción y de experiencia. Las películas, entonces, ya no se concebían como meras historias y, en ocasiones, ni tan siquiera como «buenas o malas películas», sino como vehículos para iluminar nuevos territorios de la realidad. Godard perfila así una consciencia antiontológica y abierta del cine —deshilachada si se nos permiten los términos—, urdida gracias a sus lecturas fenomenológicas primero y a su proximidad con la nueva izquierda después. Godard interpretó este principio de indeterminación como una exigencia de mezclar (*mêler les choses*), de hacer crítica, cine y pensamiento con cuantas imágenes, escritos y sonidos llegaban a sus ojos, sus oídos y sus manos: «Hago filosofía mirando dos cosas: el pensamiento y el movimiento. Bergson habló de eso y entró en la Academia. En cuanto a mí, consigo apañármelas... Pienso que he conseguido decir que el cine son formas que piensan» (Godard, 2010: 352).

## BLOQUE II

# CONTESTACIÓN SOCIAL Y CINE EN LA ERA DEL DERRUMBAMIENTO (1967-1979)



La revolución es como la gracia de Dios, tiene que ser rehecha cada día. Exactamente así, en la vida cotidiana.

*Jean-Marie Straub y Danièle Huillet*

### 3. El despertar de la Historia: pequeño panorama del 68

#### AGERE PER TURBAS. UNA AGITACIÓN MUNDIAL CONTRA LO INTOLERABLE

Si lo que ven no es extraño, la visión es falsa.

*Cita de Paul Valéry pintada en un muro de  
La Sorbona en 1968*

EN 1960 MAURICE BLANCHOT ANOTABA ALGUNAS PAUTAS PARA UN PROYECTO de revista: «Crónica secreta del desasosiego. [...] Yo diría que una de sus tareas debería ser el pensar los acontecimientos considerándolos desde el punto de vista del “desasosiego”» (2010: 103). Desasosiego, rechazo, asfixia, guerra, muerte y violencia son moneda de uso común en este recopilatorio de *Escritos políticos* de Blanchot y en buena medida sirven también para dar cuenta del paisaje anímico de tal decenio —ese es, en cierto modo, el sentir del libro—. Pues, verdaderamente, como veíamos más arriba, esta década no fue una fiesta de quince años a ritmo de *rock and roll* para brindar por la renovación benigna de las costumbres y la aparición de modos de vida más relajados. En un sentido más matizado históricamente, señalábamos que en los países ricos el desencanto, el nerviosismo, la angustia, el miedo, cuando no directamente la paranoia, propias de un clima de Guerra Fría, alcanzaron sus cotas más altas precisamente en estos años. Paralelamente, dicha tensión se «calentaba» hasta detonar en forma de guerras atroces en el patio trasero de América y sobre el suelo de terceros países.

Entre 1967 y 1973 se produjo una reorganización de las fronteras internacionales debida a la aceleración de los circuitos de capital, horadando aún más la precaria estabilidad social y política de muchas naciones, pobres o prósperas. Este cambio en el tablero político propició, sobre todo a raíz de

la guerra de Vietnam, nuevas actitudes y concepciones del sistema mundo como un todo interconectado e incendiado por entero de conflictos y focos de contestación. No olvidemos tampoco que aún quedaban regímenes dictatoriales con los que la comunidad internacional hacía la vista gorda, es decir, negociaba con ellos sin empacho con tal de no desequilibrar el mercado mundial, si es que directamente no los habían colocado como gobiernos títeres: la España de Franco, la Grecia de Papadópoulos, el Portugal de Salazar, el Irán del *Shah* o el Brasil de Castelo Branco. Un infame club de dictaduras militares a las que, a comienzos de los setenta y como clausura de los episodios revolucionarios, se les unirían nuevos miembros: Chile, Argentina, Bolivia o Uruguay, en fin, todos aquellos territorios del Cono Sur que el vuelo del «cóndor» de la CIA dejaría, *pro domo sua*, enteramente devastados. Un cartón de *La Chinoise* de Godard, fechada en 1967, afirmaba sin pudor: «Los imperialistas aún están vivos. Siguen haciendo que reine la arbitrariedad en Asia, África y América Latina». Por su parte, una imagen de los *Cinétracts* mostraba el rostro de De Gaulle con los nombres de los dictadores Salazar y Franco escritos en su mejilla. Y mientras tanto, a miles de kilómetros de allí, a partir de 1968 la «doctrina Brézhnev», como la de Nixon, cumpliría, tanto internamente como en lo que se refiere a su política exterior, con sus propios cupos de horror.

Es conveniente recordar asimismo que en los países del bloque occidental, la modernización capitalista estuvo cimentada sobre el imperialismo económico norteamericano, fraguada sobre la desigualdad social y racial e implantada al precio de que las clases trabajadoras enterrasen cualquier aspiración política mínimamente efectiva. Pero no todas las capas sociales pudieron disfrutar del resplandor de los años dorados en igual grado, como anota Harvey: «Las desigualdades resultantes dieron lugar a serias tensiones sociales por parte de los excluidos: movimientos que se complicaban por la forma en que la raza, el género y la etnia podían determinar quién tenía acceso al empleo privilegiado y quién no» (2012b: 161). En consecuencia, no todos tendrían razones para abrigar esperanzas en la epopeya del progreso, clave de bóveda ideológica de la posguerra. Y lo que es aún más importante: el modelo fordista, además de ser excluyente, estaba en clara decadencia o al menos en tránsito hacia otro aún más privativo que llamamos neoliberal. Podemos decir con Harvey que aunque a primera vista el crecimiento desahogado propio de *boom* económico de los felices sesenta se presentaba como duradero y estable, en la temprana fecha de 1967 comenzó a dar muestras de desgaste, para caer definitivamente en la crisis de 1972 y sumergir a Europa y Estados Unidos en un nuevo período gris que muchos compararon con los años de la Gran Depresión (2007a: 18). Huelga decir que todo ello sembró

un hondo descontento social en toda esa masa de población que había vivido a espaldas de las mejoras y en los márgenes de la ciudad, en aquellos que sentían sus anhelos políticos traicionados (pequeños grupos militantes que abrazarían pronto el maoísmo y otras formas de marxismo alternativo); en las mujeres, que seguían relegadas a una posición inferior, y en una nueva hornada de pensadores que se dotaron de los instrumentos teóricos convenientes para hacer frente a toda la madeja de contrasentidos y fragilidades con los que estaba tejida la vida en las sociedades del capitalismo avanzado.

No sería entonces totalmente inesperada la eclosión, en el seno mismo de los países ricos y con la década ya acabada, de una serie de protestas protagonizadas por actores nuevos —lo que pronto se conocería como Nuevos Sujetos de la Historia— que generarían la mayor oleada de huelgas y manifestaciones de todo el siglo y pondrían patas arriba el panorama cultural y artístico. Sus acciones estuvieron con frecuencia informadas por una reciente pero intensa ola de estudios teóricos que examinarían las estructuras sociales con un grado de detalle hasta entonces desconocido. La importancia del tercermundismo, del feminismo y, en términos generales, de la Nueva Izquierda fue inmensa, en gran medida porque sostuvo con brío que toda la realidad era política y debía ser puesta patas arriba. Estos grupos e intelectuales plantaron cara y declararon la guerra tanto a los partidos tradicionales como al estado, esto es, al enemigo interno, o si se prefiere, al «sistema». Por extensión, refutaron punto por punto, idea por idea y casi diríamos, palabra por palabra, el mundo que sus enemigos habían construido. Ya no solo sospechan de las grandes palabras enarboladas en el pasado (Libertad, Progreso, Paz, Igualdad, Consenso) sino que directamente les hicieron la guerrilla. Sentían que habían alcanzado un límite y que era hora de invocar de nuevo la Historia —que, por aquel entonces, se consideraba «parada»— como «memoria de los oprimidos» y como instante breve de revuelta y violencia.

Las cosas más evidentes —pensaban los teóricos de las nuevas corrientes— no habían sido estudiadas con la debida atención, con el debido tiempo, y ello podía comportar una degradación progresiva tanto de la propia vida como de la filosofía. Si hubo un bajo continuo que atravesó la variedad infinita de posturas y acercamientos en estos años de desenfreno teórico fue, sin duda, la exigencia de exploración cuidadosa de la realidad social en todos sus matices (y el cine ofrecerá un instrumento ideal para ello). La teoría, la cultura y la filosofía no iban a sentir a partir de ahora vergüenza alguna —antes bien entusiasmo— en preguntarse por las cosas más prosaicas, en pegarse a los fenómenos más próximos y bajar al subsuelo de la mente humana, sin rehuir siquiera los aspectos más turbios y oscuros, las zonas más íntimas e insondables, por más que todo ello la indujese a adentrarse

#### 4. «A contratiempo»: pensar la producción social del espacio y de la subjetividad con Jean-Luc Godard (1968-1979)

Abre bien tus ojos. Para hacerlo, necesitas tiempo y espacio.  
Propongo que ralenticemos.

*Jean-Luc Godard*

Y casi siempre es del amor de lo que se trata.

*Alain Badiou*

El amor, el trabajo y algo entre ambos. [...] No es solo una  
de las tonterías habituales de Jean-Luc, es algo que existe.

*Jean-Luc Godard*

#### RETORNO PARA VOLVER A EMPEZAR: DE LAS MUERTES AL SUICIDIO DEL AUTOR

SUELE DECIRSE QUE EN 1967 GODARD AUGURÓ UN NACIMIENTO. SE LEE CON frecuencia que en su controvertida *La Chinoise* el ya afamado director predijo el estallido de Mayo y la insurrección de los estudiantes. *In nuce* estaban también en *La Chinoise* todas las incoherencias, liturgias, lugares comunes, convicciones férreas luego caídas en desgracia, obcecaciones, chifladuras y hasta sesgos de género que cierta militancia política remolcaría consigo. En efecto, Godard supo ver antes que nadie el tumulto que se oteaba en el horizonte y traslucir en sus películas toda la confusión, violencia y desconcierto reinantes, aunque esta posición de vate, merecida o no, le depararía no pocos quebraderos de cabeza y duras críticas.

Sin embargo, creemos que se pierde más de lo que se gana si nos contentamos con vislumbrar cómo Godard pudo ser el mayor representante del histerismo político de estos años. La fuerte polémica en torno a *La Chinoise*

y la obsesión de la crítica por los posteriores derroteros por los que discurrió la vida militante del suizo eclipsaron —y continúan haciéndolo— cualquier otro aviso suyo sobre la realidad de su tiempo. Resulta estéril la insistencia en analizar su periodo a partir de 1967 rastreando las fallas, las viscosidades ideológicas y los elementos más paralizantes de la praxis política de aquellos años, aparcando otras miradas y negando las evidentes líneas de continuidad que cosen sus distintas etapas. Como previene Philippe Dubois, «el universo de Godard constituye menos una sucesión de periodos separados por rupturas radicales que un bloque singularmente sólido y profundamente coherente [...] en torno a las mismas punzantes cuestiones» (2004: 261). Entre estas cruzadas personales y punzantes cuestiones, creemos, lo más sólido es su preocupación por el espacio urbano, la transformación social y la producción/mutación de la subjetividad que este genera. Y por supuesto, su prurito de hacer del cine un modo de vérselas con la realidad.

Que Godard es ante todo un paisajista de la ciudad cambiante, un sociólogo cámara en mano de los espacios cualesquiera, un etnólogo de la subjetividad en crisis, es algo que se irá olvidando tan pronto como se le colocara —con o sin su ayuda— el marbete de cineasta maoísta, althusseriano o militante. Pero repitamos: aun siendo válida tal etiqueta, ha podido cegar otros enfoques de su filmografía. Tal estrechez de miras niega que su interés mayor, por no decir su obsesión, era comprender el vínculo del espacio y la ciudad con la gran transformación social, política, subjetiva, libidinal incluso, que se produjo entre 1968 y 1979.

En las páginas que siguen trataremos de mostrar hasta qué punto Godard sintetiza y rehace prácticamente todas las problemáticas que hemos mencionado hasta ahora al abordar el ambiente de la contracultura, sus argumentos y ademanes, sus flecos y puntos extremos. En su infinita bulimia y como el buen hombre-cajón u hombre-*collage* que siempre fue, Godard recoge y recompone por completo las claves del 68. Desde el problema de las ciudades monstruosas y cambiantes, las tomas de la palabra a la cuestión de la fábrica, sin olvidar a las mujeres o la llamada al «On arrêt tout et on réfléchit», todo está concentrado en esta etapa. Solo que, como era de esperar, todas estas cuestiones las pasa por su filtro y las liga a sus preocupaciones recurrentes: «Godard se ha adelantado a todo el mundo y a todos ha marcado, pero no por la vía del éxito sino más bien siguiendo su propia línea, una línea de fuga activa, una línea quebrada en todo momento, en zigzag, una línea subterránea» (Deleuze, 1995: 63).

Para comenzar, volvamos otra vez a 1967 y a los supuestos poderes adivinatorios del suizo. En el capítulo anterior habíamos dejado a Godard a las puertas de París, en ese mundo lleno de ruido y furia que es *Weekend*,

en la barbarie suburbana de sangre y velocidad que sus monstruos pequeño-burgueses llaman vida acomodada. En un fin de semana de 1967 aprendíamos que cualquier atisbo de igualdad, consenso o unión armónica entre clases sociales o entre géneros no era ya sino una «falsa fotografía». En el extravagante apocalipsis de *Weekend* se anunciaba también el «fin de la era gramatical» y la aparición de un lenguaje incivilizado, menos impositivo, más visual, directo y de combate, encarnado en la persona del argelino y el centroafricano que escupen sus discursos de frente a la cámara contra el salvajismo de Occidente, contra su familia monogámica y su sociedad de clases. Recordemos también que antes de que la pareja protagonista acabase apresada por una célula de *indiani metropolitani* a la francesa, pseudoterrorista y pseudoartística, se habían encontrado con el mismísimo Saint-Just proclamando la existencia de una libertad que lucha encarnizadamente contra sí misma hasta que de ella nace otra. «Y el combate será largo y la libertad matará a la libertad», gritaba este agitador con aires de loco napoleónico. Dejábamos así a Godard con su filme «encontrado en la basura», hecho de fragmentos, declamaciones, *performances* y un arriesgado trévelin con el que trataba de crear una imagen de este mundo en desguace. «Final del cuento», «Final del cine» manifestaba el cartón de cierre y la pantalla se fundía en negro.

Así pues, parece que si Godard era plenamente consciente de algo en 1967, si vaticinó alguna cosa segura, no era tanto el advenimiento de una algarada de *sans-culottes* estudiantes u obreros, sino más bien la inevitabilidad de una serie de muertes y fundidos en negro: la del consenso social, la del hombre y su filosofía propia (el humanismo), la de las grandes ideas políticas que no se sostienen tras la crítica (como el cuento del heroico pueblo que relataba la izquierda tradicional), la del cine y el lenguaje tradicional, la de la ciudad vivida y la del sujeto creador que produce un mundo al completo (aquí, nos advierte Godard, no se está haciendo más que operar con el *destritus*). Todas esas «auras» se habían perdido ante el poder imparable de la mercantilización que avanzaba a la carrera, como los coches de *Weekend*. La vida espontánea, fresca y palpitante, la vida hecha de instantes, vagabundeos y bailes, encarnada en sus tiernos y frágiles jóvenes, a la que Godard se había consagrado, no hacía sino ir marchitándose.

Por ello el cine debía responder, rehacerse, salir de su propio encuadramiento para no estar al servicio de todos esos seres mortecinos y expirantes que desfilan por *Weekend*, para no quedar él mismo, como la vida, cruelmente ausente. Si había llegado «el final del cine» esto solo significaba que habría que «comenzar de cero», otro de sus adagios más repetidos. Aunque este «comenzar de cero», lo iremos viendo, no es un olvido ni una ruptura absoluta, sino la aceptación de este nuevo escenario nada alentador en el que

## A modo de epílogo: las líneas maestras de un cine singular

CUANDO ABRÍAMOS LAS PÁGINAS DE CUALQUIER LIBRO, NOVELA O ENSAYO datado en los años sesenta o cuando volvíamos a pasar las cintas de los nombres principales de las nuevas olas lo primero que encontrábamos era una sucesión de figuras del Apocalipsis. En Pasolini, Warhol, Antonioni, Mekas, Rohmer, en Varda, Buñuel, Godard o Marker, topábamos con cadáveres de cualquier tipo y aunque no todos inspirasen aflicción, casi siempre se asociaban a la metamorfosis de la urbe. En sus películas o en los tratados y crónicas de cualquier pensador, desde 1960 hasta mediados de los setenta, se acabaría por decretar la muerte de la Historia y sus utopías, el fin de ideologías y filosofías enteras, la desaparición del pueblo, la muerte del hombre y de su ciudad, la evaporación de cualquier contacto trascendente con la realidad o incluso la descomposición del lenguaje, del tiempo y del mismísimo cuerpo humano. Por todas partes intelectuales y creadores reconocieron —y lo siguen haciendo— que efectivamente los años sesenta supusieron una verdadera ruptura en el sistema político, económico, ideológico y cultural y se empecinaron en desgranar las razones que la provocaron. El cine de los años sesenta quería ser, en consecuencia, un cine más «verdadero», más acorde a esas fluctuaciones, adherido a la contingencia, pero, sobre todo, estaba tocado por eso que Pasolini llamó una «pasión desesperada de estar en el mundo», aun cuando este, sin embargo, estuviese expirando.

Aquello que se ha llamado «nuevos cines» y toda la larga onda que produjeron no fue sino un compromiso con esta Historia, plagada de traumas del pasado y atravesada por guerras y puntos calientes en el presente —de Argelia a Praga pasando por Hanoi— y esta vida urbana que estaba cambiando a una velocidad frenética, propiciando una experiencia del espacio, unos ritmos y unas relaciones con los otros que era necesario captar tanto como modificar y/o reparar. Había que buscar nuevas maneras de filmar,

nuevos intereses, otros *tempos*, tirar los guiones a la papelera si hiciese falta o escribir otros utilizando recursos que le eran ajenos (poemas, informaciones, citas o hasta trozos de basura). Con tal de que la película permitiese «pasar de un tema a otro, vivir en sociedad, estar juntos», podía ser como un vagabundeo siguiendo los pasos de algún desheredado, como una calle, una conversación, una encuesta, una fábula, el registro de una vida, o todas estas opciones combinadas. Todo esto no hacía sino recordarnos que quizá habría que velar a otro difunto: a mediados de los sesenta el modelo tradicional de autor empezaba a dar signos de desgaste. En un periodo tan alborotado, los artistas se encontraban descolocados, a tientas, ya no les valía ninguna exaltación existencialista del yo, pues su independencia como sujetos privilegiados que debían, ellos más que nadie, expresarse y obrar el milagro del objeto artístico, se veía amenazada por el torbellino de objetos que la sociedad de consumo fabricaba con una rapidez pasmosa y que había instaurado el reino de las superficies, los brillos y artificios, de lo corriente en toda su banalidad. Ciertamente, en el cine tal fórmula del *auteur* supuso un paso adelante y concedió libertad temática y expositiva al realizador en un arte industrial y colectivo, pero lo hizo para unos cineastas que, convertidos en jueces críticos, la utilizarían para quejarse de su situación como autores —tan intolerable a la altura del sesentay ocho que muchos se borrarían *como tales* de la lista—, y denunciar la desaparición de la vida.

En breve, las no pocas presiones que soportó la década de los sesenta acabarían por explotar en la forma del mayor capítulo de protestas, huelgas y movimientos sociales acontecido en el siglo y cuyo arco temporal puede delimitarse entre 1967 y 1979. Prontamente, aunque solo fuera en parte y por poco tiempo, algunas angustias se mitigaron, pudo respirarse y muchos de aquellos lamentos se convirtieron en grito amotinado. En el transcurso de este ciclo de impugnación, el paisaje social fue ocupado por otros actores, con otros registros y problemáticas. Si algo dio la década de los setenta fue, como hemos podido apreciar, la aparición de lo que pronto se encajaría bajo el marchamo de «Nuevos Sujetos de la Historia». El cine volvió a girarse hacia la Historia, más convulsa que nunca, volvió a pegarse a la ciudad y a lo cotidiano ahora no solo en tensión sino en disputa, y se rio de nuevo de quienes le pedían que se limitase a contar las anécdotas de unos pocos privilegiados en unas películas perfectamente vendibles dentro de una visión dócil y neutra de la cultura. Reforzó su deseo de mirar, regresó a la calle, llena ahora de algarabía y decidió colarse en todas partes para escuchar otras voces y sentir otros cuerpos.

En las obras de Jean-Luc Godard se ve a cara descubierta este cúmulo de tensiones. Vista en perspectiva su trayectoria sirve como un recorrido

## Nota de la autora

Algunos pasajes de este libro han aparecido en textos previos en las siguientes publicaciones:

- CABRERA, E. y VALLE CORPAS, I. (2018) «Notas para una historia de las reivindicaciones feministas en y tras mayo de 1968: contradicciones, alianzas y desafíos», *Dossier Feministes* (24), pp. 75-94.
- VALLE CORPAS, I. (2018) «“Memento vivere” o cómo escapar de “Alphaville”. Algunas notas sobre Godard y el situacionismo», *Escritura e imagen* (14), pp. 9-27.
- VALLE CORPAS, I. (2019) «Calles, suburbios y fábricas. La crítica a la producción del espacio en el cine del mayo francés», en *International Conference 68s. Proceedings*. Barcelona: Universidad Autónoma de Barcelona, pp. 130-153.
- VALLE CORPAS, I. (2019) «A favor y en contra de la Historia. El cine moderno y el pueblo que falta o el derrumbe de los esencialismos», *Eu-topias: revista de interculturalidad, comunicación y estudios europeos* (18), pp. 49-62.
- VALLE CORPAS, I. (2021) «La pantalla compartida. Jean-Luc Godard y Mayo del 68 o el cine como espacio común, diálogo o relación amorosa», en *XXIII Congreso Nacional de Historia del Arte*. Salamanca: Ediciones de la Diputación de Salamanca, pp. 683-694.
- VALLE CORPAS, I. (2021) «Cara a cara, la insularidad de la pareja: pasión y aislamiento en el cine moderno», en GUILLÉN MARCOS, E. (ed) *Pasiones ocultas, amores fatales. Imágenes del deseo en la cultura contemporánea*. Granada: EUG, pp. 181-215.
- VALLE CORPAS, I. (2021) «“On arrêt tout et on réfléchit”. La detención del tiempo en el cine del 68 francés: varias paradas para otra erótica de la existencia, otra mirada al cuerpo y otro pensamiento de la Historia», *Espacio, tiempo y forma. Serie VII, Historia del arte* (9), pp. 585-608.