



UNIVERSIDAD NACIONAL DEL SUR

DEPARTAMENTO DE  
HUMANIDADES

*Tesina de Licenciatura en Letras*

**Elogio de Brecht. Memoria y representación  
en *Éloge de l'amour* de Godard**

Lucas Martín Ruppel Cané

BAHÍA BLANCA

ARGENTINA

2019



*Esta Tesina se presenta como trabajo final para obtener el título de Licenciado en Letras de la Universidad Nacional del Sur. Contiene el resultado de la investigación desarrollada por Lucas Martín Ruppel Cané, en la orientación Metodología Literaria, bajo la dirección de la Mg. Virginia Martin.*

## Índice

1. Introducción.....	3
1.2 Hipótesis.....	7
1.3 Objetivos.....	7
1.3.1 Objetivo general.....	7
1.3.2 Objetivos específicos.....	7
2. Memoria e imagen en Godard.....	7
2.1 Sobre el concepto de memoria.....	7
2.2 Hacia un concepto godardiano de memoria.....	12
2.3 Sobre el brechtianismo de la imagen godardiana.....	15
3. Análisis crítico cinematográfico de <i>Éloge de l'amour</i> .....	20
3.1 Primera parte o frente: Para una crítica cultural godardiana.....	22
3.1.1 Representabilidad de la violencia traumática: el debate en torno a <i>Schindler's List</i> (Spielberg) y <i>Shoa</i> (Lanzmann).....	22
3.1.2 Memoria pública e industria cultural.....	27
3.2 Segunda parte o frente: Una forma que piensa.....	38
3.2.1 La construcción temporal.....	39
3.2.2 La estructura como artificio.....	42
3.2.3 Efectos sensomotrices.....	44
3.2.3.1 Banda de imagen.....	44
3.2.3.1.1 Coloración: paradoja.....	45
3.2.3.1.2 Coloración: parodia.....	47
3.2.3.2 Estrategias sonoras.....	48
4. Conclusión.....	51
5. Bibliografía.....	53
6. Filmografía.....	57

## 1. Introducción

“You can’t be this; you can’t actually do this’. He chuckled. ‘But you can *have been* and *have done*. We see to that. And our fee is reasonable; no hidden charges’. He smiled encouragingly.”

Philip K. Dick, *We can remember it for you wholesale*

“La ficción, decía Tretiakov, le digo a Tardewski, es el opio de los pueblos.”

Ricardo Piglia, *Respiración artificial*

Durante el gobierno hitleriano, el Ministerio del Reich para la Ilustración Pública y Propaganda se encargó especialmente de censurar la contrapropaganda. No se difundieron masivamente imágenes del Holocausto. Cuando en 1944 sobrevino la liberación, el imaginario referido a los campos de concentración rápidamente cobró notoriedad pública. La mediatización de la Shoá (השואה) —término con el que se conoce el exterminio de los judíos residentes en Europa—, una vez derrocado el régimen nazi, estuvo basada en documentos visuales que fueron registrados en los campos de concentración al momento de su apertura. Cada ejército aliado contaba con un equipo de rodaje comisionado para realizar filmaciones que, después de la guerra, tuvieran valor probatorio en el proceso judicial. Los protocolos para la toma de imágenes fueron redactados por los estadounidenses Cuerpos de Transmisiones (USASC) y la Oficina de Servicios Estratégicos (OSS), cuya sección de cine era dirigida por John Ford. La película como prueba constituía una “pieza de convicción”. Este uso jurídico de la videograbación posibilitó que, en tanto testimonio, se transformara en un “ícono de la Verdad” (Sarlo: 2005: 23). El cine, en ese sentido, fungió como medio de cognoscibilidad.

Según Todorov (2002), quien ha tipificado los usos amenazantes del recuerdo, la rememoración puede inutilizarse de dos maneras. En primer lugar, si se la sacraliza, es decir, si

al recuerdo se lo aísla radicalmente, como se pretendió hacer durante el gobierno hitleriano, cuando el Ministerio del Reich para la Ilustración Pública y Propaganda se encargó de censurar la contrapropaganda. Este es un uso represivo del recuerdo: la puesta en marcha de una “maquinaria de desimaginación” (Didi-Huberman, 2004: 38), explicada por la tendencia del poder al borramiento<sup>1</sup>, tenía por objetivo impedir la conservación del “documento brutal” (Didi-Huberman, 2015: 115). En segundo lugar, la rememoración puede ser inutilizada si se la banaliza; es decir, si al pasado se lo presentiza en exceso, como dice Huyssen que hace la industria cultural, que produce trivializaciones comerciales sobre el Holocausto como si se tratase de la fabricación en serie de un western. Este es un uso abusivo del recuerdo (o, a juicio de Ricoeur (2000: 89), simplemente, “mal uso”): Wieviorka habla de *saturación* de la memoria y, saturada, la memoria puede hacer que el Holocausto devenga concepto del mal absoluto, conceptualización que carece de dimensión histórica (Wieviorka [Didi-Huberman, 2015: 16]).

Así, “el inventario fotográfico del horror extremo”, tal la expresión de Sontag (2006: 37), ha seguido un derrotero que podría sintetizarse del siguiente modo. Si en el pasado se habló de la pretensión de desimaginar la experiencia concentracionaria, en la actualidad se dice que rige una “manía preservacionista” (Samuel: 1996: 139) o una “era de la auto-arqueologización” (Maier: 1988: 123), en fin: desde entonces la cultura se constituye en una lógica de la memoria.

En este contexto, Godard construye desde el cine un dispositivo representacional crítico de la memoria de la Shoa, *Éloge de l'amour* (2001), mediante el cual interviene en el debate sobre las posibilidades formales de la representación de un hecho social, inscribiéndose en una polémica suscitada en el campo cinematográfico con otros cineastas, como Spielberg y Lanzmann, en torno al exterminio judío como mercancía mediática. A partir de la visualización de dicho film, advertimos que el cineasta francés presenta un llamado de atención a los modos en que se expresan los ejercicios recordatorios que tienen por objetivo recuperar el pasado en la forma de un espectáculo audiovisual, a la vez que pone en funcionamiento, con las técnicas del séptimo arte, motivaciones y procedimientos provenientes de la teoría brechtiana.

La idea de que el *verfrumdungseffekt* [técnica de distanciamiento] de Brecht sea el presupuesto teórico de *Éloge de l'amour* (2001) permite repensar el estatuto de representabilidad de la experiencia del horror, que puede constituirlo, como en este caso, la

---

<sup>1</sup> Cfr. Bárcena, (2001).

matanza nazi de judíos en Europa durante la Segunda Guerra Mundial, de la que se ocupan los textos analizados en el presente trabajo.

Este trabajo abordará la técnica de distanciamiento a partir de la teorización que hace Brecht sobre el teatro. Si bien es posible encontrar anotaciones de orden teórico en las piezas dramáticas de su autoría, se buscará apoyar el abordaje en las obras en las que el dramaturgo explica su teoría (1953; 1963; 1973; 1984). Es ineludible la interpretación que hace Benjamin (1999 [1966]) de la teorización del dramaturgo alemán. El aporte de Althusser (1967) permitirá comprender la función crítica que cumple el proyecto estético brechtiano. Por otra parte, seguiremos a Dort (1966) en su análisis sobre cómo Brecht no solo propone una novedosa manera de escenificar las obras dramáticas, sino que además pone en crisis el modo en que hasta entonces se reflexionaba acerca de la representación teatral. También consideraremos la explicación que desarrolla Naugrette (2004) de la teoría brechtiana, poniendo énfasis en su relación de oposición con la dramaturgia aristotélica.

Los modos de representar la Shoa como vivencia traumática constituyen una temática que se ha abordado desde los estudios críticos de cine. Como dice Jorge Vasconcellos, “es posible no sólo pensar mediante el cine, sino mostrar que el cine, por medio de sus realizadores, piensa” (2008: 156). Se trata de una modalidad de enunciación fílmica que se vale de las posibilidades técnicas específicas del medio para elaborar una forma propia de argumentación. Dubois (2001) inscribe el filme-ensayo godardiano en el subgénero de la documentalística; no obstante, su aproximación al ensayo audiovisual de Godard se limita al trabajo que el director realiza en video y televisión, con lo cual queda excluida su producción cinematográfica. Del mismo modo, la compilación de autores argentinos editado por Oubiña (2003), *Jean-Luc Godard: El pensamiento del cine*, aborda el método ensayístico godardiano, pero circunscribiéndose a su serie *Histoire(s) du Cinéma*.

El brechtianismo de la imagen godardiana es relevado por distintos investigadores, sin embargo su estudio suele estar reducido al período en que las realizaciones de Godard eran consideradas parte de la Nouvelle Vague, como el análisis que hacen Sterritt (1999) y Morgan (2013), o bien, conformado el Grupo Dziga Vertov, como los aportes que van desde el de MacBean (1972) al de Rancière (2006). Se ha establecido acertadamente un paralelismo entre el esquemático contraste que Brecht hiciera entre forma dramática y forma épica y un cine ortodoxo y un “contracine” atribuido a Godard (Wollen: 1985). Como por entonces no había sido

realizada todavía *Éloge de l'amour*, este trabajo planea verificar su utilidad metodológica. Además, la presente investigación tendrá en cuenta la proyección que de tales categorías hizo Kinsman en su libro *Radical Form, Political Intent: Delineating Countercinemas Beyond Godard* (2007).

Quien se ocupa particularmente de *Éloge de l'amour*, prestándole atención al diálogo que la película establece con *Shoa* de Lanzmann y *Schindler's list* de Spielberg, es Richard Brody en su biografía *Everything is Cinema: The Working Life of Jean-Luc Godard* (2008). Su abordaje pierde profundidad en tanto que, al enfocar su interés en aspectos biográficos, ofrece más información que análisis crítico.

Como puede advertirse, la relación que guarda la estética del cine de Godard con el sistema de ideas sobre el arte de Brecht ha sido un tema sumamente estudiado por la crítica cinematográfica. En esta investigación, inscribimos el uso brechtiano que el cineasta hace de las técnicas audiovisuales en el contexto de abundancia y polémica en torno a las representaciones cinematográficas que propusieron una narrativa de la memoria que recuperara el genocidio judío como hecho social, lo cual permite abordar su aporte a los estudios sociales de la memoria desde el campo cultural.

Esta tesina se estructura de la siguiente manera. En el apartado reservado a la teoría, abordaremos el concepto de memoria, siguiendo principalmente a Halbwachs, para llegar a dar cuenta del modo en que Godard comprende una práctica artística que opere como puesta en forma del acto de rememoración, analizando la relación que el cineasta establece entre cine e historia. Además, revisaremos la historia del brechtianismo en el cine godardiano, teniendo en cuenta el efecto de distanciamiento.

El análisis crítico cinematográfico de la ficción godardiana se divide en dos partes. La primera parte o “frente” aborda el film en cuanto crítica cultural a la industria de la memoria, reforzando nuestra lectura de *Éloge de l'amour* como texto fílmico que se inserta en la polémica suscitada en el contexto de recordatorios de la experiencia traumática que constituyó la Shoa, en el quincuagenario de la finalización de la Segunda Guerra Mundial. La segunda parte o “frente” estudia la forma en que *Éloge de l'amour* expresa mediante sus procedimientos narrativos y técnicos el diálogo que Godard entabla con el aparato teórico que Brecht ideara para el teatro épico, enfatizando en él no tanto en cuanto adaptación, sino más bien como conversación.

## **1.2. Hipótesis:**

El film *Éloge de l'amour* de Godard constituye la expresión cinematográfica de una estética brechtiana que, en el marco de una representación de la memoria de la Shoa, posibilita una comprensión racional del fenómeno sociopolítico.

## **1.3. Objetivos:**

**1.3.1. Objetivo general:** Actualizar el planteo crítico acerca del cine de Godard a partir del film *Éloge de l'amour* en cuanto a la memoria de un hecho social desde la mirada brechtiana.

### **1.3.2. Objetivos específicos:**

► Identificar los recursos técnicos “no aristotélicos”, específicamente cinematográficos, empleados en la construcción narrativa del film.

► Reconocer y analizar el uso pedagógico que Godard hace de la imagen audiovisual, relacionándolo con la categoría, creada por Brecht, de *verfremdungseffekt* [técnica de distanciamiento].

► Establecer el alcance de la contribución godardiana a los estudios sociales de la memoria en el debate sobre el estatuto de representabilidad cinematográfica de los campos de concentración nazi.

## **2. Memoria e imagen en Godard**

### **2.1. Sobre el concepto de memoria**

En el presente, el imperio del pasado contrasta notablemente con el énfasis por el futuro de las primeras décadas del siglo XX, cuya expresión suele identificarse con las vanguardias artísticas. Si, por ejemplo, en 1909 Marinetti enunciaba programáticamente, como principio del movimiento futurista, el deseo de quemar museos y bibliotecas; por el contrario,

una centuria después es posible afirmar que las últimas décadas fueron las de la museificación, del *heritage*, del pasado-espectáculo, las aldeas potemkin, los *theme-parks* históricos, un renovado interés lector por el género de novela histórica, la producción literaria –así como también, podríamos agregar, audiovisual– ambientada en épocas pasadas y el reciclado de estilos.<sup>2</sup>

Antes de hipotetizar, como lo hace Traverso, acerca de la procedencia de esta “obsesión conmemorativa” (Traverso, 2011: 13), es preciso revisar el concepto de memoria, no como facultad psíquica sino como construcción social narrativa, para lo cual seguimos a Halbwachs. En primer lugar, de la teorización halbwachsiana tomamos en consideración la solidaridad que existe entre la memoria autobiográfica y la memoria colectiva. En síntesis, la organización de los recuerdos puede asumir dos formas distintas: o bien agruparse en torno a una persona, quien dará testimonio de la experiencia vivida, o bien distribuirse en un grupo social, formando un cuadro fragmentario e incompleto (compuesto por deformaciones, parcialidades). El individuo participa de ambos tipos de memoria. Según Halbwachs, la memoria individual no está aislada en su totalidad, sino que, para evocar su propio pasado, en ocasiones el individuo requiere de la ayuda de los recuerdos ajenos. Asimismo, es necesario advertir que Halbwachs no confunde la memoria colectiva con los hechos históricos que pudieran estar codificados por el aparato institucional del Estado, ya sea en relatos de memorización obligatoria (que Ricoeur llama “historia aprendida”), ya sea en actos de conmemoración convenida (que Ricoeur llama “historia celebrada”), aunque bien podrían estos también devenir auxilio de la memoria<sup>3</sup>. La memoria interior o personal se apoya sobre la memoria exterior o social. Esto lo lleva a afirmar que los recuerdos personales son, al mismo tiempo, colectivos: el individuo no recuerda solo, por más que reflexione en soledad, sino que lo hace desde el seno de una comunidad, con la que tendrá recuerdos en común. Así, aunque de manera individual pueda localizar en el tiempo y espacio tal o cual acontecimiento pero no lo recuerde con precisión, puede apelar a la memoria del grupo de individuos con los cuales ha compartido la experiencia, para completar el recuerdo. Se habla de marco social que contiene a la memoria personal. Por eso, al dejar de frecuentar la comunidad en cuya memoria ese recuerdo seguía vivo, seguramente no termine sino por olvidarlo. En la medida en que ese enmarcamiento sea histórico y, en efecto, esté sujeto a reconfiguraciones

---

<sup>2</sup> Cfr. Sarlo, B. (2005).

<sup>3</sup> Cfr. Ricoeur, P. (2000).

motivadas por un concurso de circunstancias, la memoria, más que recuerdo, deviene reconstrucción (Jelin, 2001: 21). En palabras de Halbwachs, “reproducir [recuerdos] no es reencontrar: es, más bien, reconstruir” (Halbwachs, 2004:115). No obstante, se debe evitar atribuirle a los marcos una entidad reificada que, extremando una perspectiva durkheimiana<sup>4</sup>, los desaloje del cuerpo social. Por el contrario, como afirma Ricoeur (2010: 159), hay que considerarlos menos como una noción objetiva que como una dimensión propia del trabajo de rememoración. Esto permite reivindicar la agentividad de los actores sociales en la construcción de la narrativa del pasado, ya que en el aparato nocional ricoeuriano la rememoración compromete al individuo a la búsqueda esforzada de un recuerdo. De acuerdo con Jelin, esta perspectiva posibilita:

tomar las memorias colectivas no sólo como datos “dados”, sino también centrar la atención sobre los procesos de su construcción. Esto implica dar lugar a distintos actores sociales (inclusive a los marginados y excluidos) y a las disputas y negociaciones de sentidos del pasado en escenarios diversos (Pollak, 1989). También permite dejar abierta a la investigación empírica la existencia o no de memorias dominantes, hegemónicas, únicas u “oficiales” (Jelin, 2001: 22).

La memoria como presente del pasado, tal como la formula Ricoeur, encuentra su correlato en la explicación que ofrece Piglia respecto de la alterabilidad de “lo histórico”: su construcción se realiza desde el presente, pero sobre todo “desde las luchas del presente” (Piglia, 2014: 91). En el centro del problema de la memoria está la idea de la lucha por el pasado. En este sentido, la narración memorística no sería tanto un proceso concluido cuanto que una conclusión siempre en proceso, en la medida en que su composición esté sujeta al devenir histórico de una sociedad en cuyo seno interactúan diversas posiciones. De acuerdo con Traverso (2011: 22), la memoria “jamás está fijada; se parece más bien a una obra abierta, en transformación permanente”. Tal interacción no soluciona las tensiones que genera la diversidad de posturas, sino que las entrama en un cuadro social multipolar, que contiene los recuerdos de los individuos o grupos de individuos.

El planteo halbwichiano critica la perspectiva psicologista-espiritualista bergsoniana. Para Bergson, autor que Godard le hace mencionar a un personaje de *Éloge de l'amour*, el pasado se conserva “todo entero” (Bergson, 1977: 47) en la memoria individual,

---

<sup>4</sup> Cabe señalar que la perspectiva “positivista-naturalista” a la que hacemos referencia, siguiendo a Jelin, es la del primer Durkheim, por llamarlo de alguna manera, que en el derrotero intelectual durkheimiano, D. A. Alberto sitúa entre *Las reglas del método sociológico* (1895) y *Las formas elementales de la vida religiosa* (1912).

independientemente de la voluntad del propio individuo (los recuerdos se alojarían en alguna galería subterránea del pensamiento, al decir de Halbwachs), pero sin que siquiera este tenga conciencia de ello. Queda en un estado preimaginativo en el subconsciente: sin representación. Contra la tesis solipsista, desde la perspectiva halbwachiana, las imágenes de los acontecimientos pasados están conservadas en la memoria del grupo social, y la eventual rememoración es una implicación colectiva. La memoria tiene un carácter intersubjetivo. Esto significa que se inscribe en una serie social de narrativas memorísticas. Como dice Passerini, se forman memorias de otras memorias<sup>5</sup>. Por su parte, Jelin propone la imagen de un encadenamiento<sup>6</sup>. Más aún, esta autora niega la existencia en sí de la memoria individual en la medida en que se vuelvan colectivas cuando se comparten públicamente. Según afirma, “la experiencia individual construye comunidad en el acto narrativo compartido, en el narrar y el escuchar” (Jelin, 2000: 37).

Más arriba advertimos que Halbwachs marca una distinción entre memoria colectiva e historia, categorías que entiende en relación de oposición, razón por la cual encuentra contradictorio el término “memoria histórica”. Como glosa Traverso, desde la perspectiva halbwachiana, “la historia supone una mirada externa sobre los acontecimientos del pasado, mientras que la memoria implica una relación de interioridad con los hechos que se relatan” (Traverso, 2011: 28). En este sentido, Traverso le atribuye, como novedad en los estudios sociales de la memoria, la codificación de “la dicotomía entre las fluctuaciones emocionales del recuerdo y las construcciones geométricas del relato histórico”, marcando de esta forma las diferencias que distancian ambos conceptos sin necesariamente deducir de ello su incompatibilidad. Por su parte, Pierre Nora señala la irreductibilidad entre memoria e historia, “antinomía” que, a juicio de Traverso, es reafirmada a partir de la renovación noriana del debate historiográfico sobre la memoria en los años ochenta<sup>7</sup>. En cambio, si para Nora ambas categorías se oponen, Ricoeur las acerca al considerarlas como modos de representar el pasado. En tanto que formas de articular narrativamente la experiencia, atiende —como explica Cosci— al paralelismo existente entre “la intención de fidelidad de la memoria con la intención de veracidad de la historia” (Cosci, 2010:31). Como sea, encontramos de suma utilidad la consideración que hace Ricoeur de la memoria y la historia como configuraciones escriturarias.

---

<sup>5</sup> Cfr. Passerini (1992).

<sup>6</sup> Cfr. Jelin (2000).

<sup>7</sup> Cfr. Traverso (2011).

Así, entendemos que la memoria expresa sentido organizándose como “puesta en forma” (Arfuch, 2013: 23).

La hipótesis acerca de la procedencia de esta *obsesión conmemorativa* que postula Traverso se fundaría en una réplica a la crisis de transmisibilidad de la experiencia que Walter Benjamin explicó, en diversos textos, ya en los años treinta (el más citado de los cuales suele ser “El narrador” [1936])<sup>8</sup>. Al término de la Primera Guerra Mundial, de acuerdo con la explicación benjaminiana, se evidencia el proceso de decadencia en el que se encontraba la habilidad social para intercambiar historias vividas: los excombatientes no hablaban de su experiencia bélica al regresar de los campos de batalla. Una copiosa cantidad de bibliografía sobre la guerra aparecida en Alemania muchos años después de firmados los tratados de paz, le permite a Benjamin diagnosticar el problema de la comunicación. El “arsenal de publicaciones” no comunicaba el trauma de la guerra. De esta manera, Benjamin pone en cuestión el estatuto experiencial de los mismos textos que pretenden dar cuenta de una experiencia. Si hasta los años ochenta, superada la interdicción adorniana que postulaba la imposibilidad de escribir poesía después de Auschwitz, la proliferación de productos culturales que rememoraban el genocidio judío motivó la pregunta, ya, no si era posible hacerlo, sino de qué forma; en la actualidad, de acuerdo con Huyssen (2001:123), el problema no es la representación del trauma del que los testimoniantes no quieren o no pueden dar cuenta —porque, en rigor de verdad, ya lo han hecho—, sino de qué manera canalizar la transmisión mediática de esa experiencia traumática a través de una multiplicidad de discursos interdisciplinarios (periodísticos, museológicos, artísticos, etc.).

La comunicación es un problema revisitado *por* la filmografía de Godard: esto es, su producción fílmica no solo articula la pregunta sobre cómo comunicar, sino que además, con énfasis e insistencia, critica —reivindicando el sentido etimológico de κρινεῖν, desarticular— relatos históricos ya plasmados. Hay en Godard un *modus operandi* recurrente. La operación mediante la cual desmonta un discurso es, con frecuencia, reordenando (reemplazando, invirtiendo) los mismos elementos con los que ese discurso fue montado. Un ejemplo por demás elocuente tiene lugar en *Éloge de l'amour*: Godard reescribe una idea que se expresa en el film *The Man Who Shot Liberty Valance* (Ford, 1962). Mientras que en la ficción fordiana un periodista afirma con convicción que, cuando la leyenda se vuelve un acontecimiento histórico,

---

<sup>8</sup> Dichos textos son “Experiencia y pobreza” (1933), “El narrador” (1936) y “Sobre algunos temas en Baudelaire” (1938).

lo que debería publicarse –debido en estricto rigor a su estatuto legendario– es la leyenda<sup>9</sup>; en la ¿contra?-ficción godardiana se dice lo contrario: si un acontecimiento histórico se vuelve leyenda, es aquel el que debería publicarse. Se ha producido, como puede verse, el reemplazo, la inversión. La intervención de Godard pone en evidencia los mecanismos comunicacionales que hacen funcionar los medios a la hora de construir una verdad histórica, los cuales colocan en primer plano lo legendario antes que lo histórico. En este caso, la leyenda de la Shoá se revelaría más espectacular que la historia de la Shoá. Pero, como se observa, no lo hace denunciando un dato comunicado sino manipulando, no sin ironía, a su vez, la comunicación de un dato. Esto motiva un intento por definir una acepción godardiana de memoria, enmarcada en su política estética. Plantear la relación entre el cine de Godard y la memoria permite cuestionar las tramas que vehiculizan el discurso sobre el pasado.

## 2.2. Hacia un concepto godardiano de memoria

Excede los objetivos de este trabajo rastrear un discurso memorístico presente en el itinerario filmográfico de Godard, de manera tal que, al focalizar en el objeto que nos convoca, intentaremos reconocer de qué forma *Éloge de l'amour* realiza, en el contexto cultural de sobreabundancia de prácticas de la memoria, una crítica a los recordatorios de la experiencia traumática que constituyó la Shoá. Ahora bien, para aprehender el concepto de memoria con el que trabaja Godard deberá ponerse de manifiesto el modo en que el cineasta relaciona el cine con la historia. Esa relación, entendemos, proporcionará la clave interpretativa de su trabajo de rememoración.

El lugar de enunciación del proyecto historiográfico de Godard se deja ver con claridad en su serie de ocho films o film de ocho capítulos *Histoire(s) du cinéma* (1988-1998), que se materializa, como una estrategia benjaminiana, en la forma de una constelación de ideas e imágenes. Sarlo lee acertadamente en el comienzo de las *Histoire(s)* las prerrogativas y los presupuestos en que se basa el cine que, puesto en funcionamiento como dispositivo de rememoración, se proyecta con la finalidad y legitimidad de un archivo: una memoria de la historia y, simultáneamente, una historia de la memoria (del siglo XX)<sup>10</sup>. Sin embargo, Godard le

---

<sup>9</sup> El personaje del periodista, encarnado por Carleton Young, resignado a no manipular la reputación del mito, dice: “When the legend becomes fact, print the legend”.

<sup>10</sup> Cfr. Sarlo, B. (2014).

reprocha al arte cinematográfico precisamente su incapacidad para *archivar* el genocidio judío, esto es, guardar registro en formato audiovisual, ya sea mediante documentales o ficciones, del horror. La “maquinaria de desimaginación” nazi, a la que refiere Didi-Huberman (2004:38), cumplió su objetivo: impidió la conservación de la *memoria del mal*, como lo prueba el hecho de que el cine durante el nazismo no mostró lo horroroso sino que, al contrario, en ocasiones ofició como medio propagandístico, siendo paradigmático el caso de los documentales de Leni Riefenstahl. El reproche godardiano se formula de la siguiente manera: “El cine pudo haber sido la primera de entre las Casandras y no se escuchó ni un *beep*” (Godard e Ishaghpour, 2005:82; la traducción es nuestra). Coincidimos con Ermgard Emmelhainz en que Godard no quiere decir con esto que el cine debió haber filmado los campos de concentración, sino “*haberlos visto*” y, a su vez, “*haberlos dado a ver*” (Emmelhainz, 2018: 7-8; en cursiva en el original). Es decir, debió haberlos previsto y, al mismo tiempo, haber dispuesto los medios de preaviso para advertirlo. O bien haberlos filmado como haber dado a luz, ya que, como dice Oubiña (2009:109), “filmar es dar a luz (al fin y al cabo, eso es lo que significa el apellido Lumière)”. Posteriormente, el cine habría tenido la oportunidad de reivindicarse produciendo películas sobre la Resistencia, pero cuando se hicieron acabaron siendo, de acuerdo con Godard, apenas “thrillers de espías” (Godard e Ishaghpour, 2000 2005: 83). La industria cinematográfica sería responsable, entonces, de dos fracasos cruciales: realizar ficciones sobre los campos de concentración y encontrar el registro audiovisual documental que los nazis habrían hecho de los centros de exterminio. Este doble fracaso significa para Godard el abandono de la esencia documental del cine a cambio de su espectacularidad. El éxito de taquillas del cine clásico hollywoodense durante la posguerra demostraría no solo el predominio de la función entretenedora del cine, sino también el hecho de que su aspecto historiográfico pasara a un segundo plano, ya que, en su visión, Estados Unidos carece de historia (Brody, 2008: 941)<sup>11</sup>. La discusión que da Godard, entonces, es la que gira en torno al compromiso del arte cinematográfico, habida cuenta del papel del cine durante el nazismo: si debe resignarse a una función entretenedora o si debe imponerse su legitimidad historiográfica. En otras palabras, es necesario discutir la Shoá como espectáculo del pasado o, por el contrario, como documento audiovisual para el futuro. Para Godard, un cine que no se

---

<sup>11</sup> Como explica Brody, esta visión sobre los Estados Unidos es sostenida en la filmografía godardiana, pero es en *Éloge de l'amour* donde se lo expresa de forma explícita.

compromete con su tiempo histórico es un cine muerto<sup>12</sup>. Por eso, en plan de “restitución y resurrección”, como dice Emmelhainz (2018: 8), Godard construye mediante *Histoire(s) du cinéma*, una historia cinematográfica a partir de films que preanunciaron el exterminio, compuesta por títulos como *Faust* (Murnau, 1926), *Nibelungen* (Lang, 1924), *La Règle du Jeu* (Renoir, 1939), *The Great Dictator* (Chaplin, 1940), *Das Cabinet des Dr. Caligari* (Wiene, 1920), *Nosferatu* (Murnau, 1922), entre otros<sup>13</sup>. En esta serie cinematográfica, inspirada en el análisis de Kracauer (1985), hay una prefiguración de los totalitarismos a los que conlleva el uso violento del poder<sup>14</sup>.

Si la memoria de la historia o la historia de la memoria (del siglo XX) que presenta el cine no incluye imágenes de la Shoá, para Godard estas no deben ser recreadas, sino que hay que figurárselas, con la distancia suficiente para conservar la criticidad, para lo cual hará uso de una multiplicidad de recursos técnicos que eviten la puesta en escena mimética. La rememoración godardiana de la historia no se pone en funcionamiento como una máquina del tiempo que podría recobrar imágenes del pasado, más bien funciona como una máquina ficcional que activa el ejercicio crítico de imaginarlas. En esa dirección, adoptará una organización del material de archivo que articule tanto un método histórico, dado que expone una hipótesis, como un método estético, en la medida en que trama una red de afinidades<sup>15</sup>, para construir un discurso que constituya el cine como una forma de pensamiento o bien, como prefiere decir Godard en sus constantes juegos de palabras, “una forma que piensa”. ¿De qué forma, entonces, el cine godardiano piensa el pasado? En primer lugar, el trabajo de rememoración asume una configuración archivística y, como tal, estallada en heterogéneos y asimétricos objetos, unidos luego en montaje. El relato de la memoria, como el acto de memorar, no mantiene una continuidad lineal sino que se vale de múltiples entradas. En segundo lugar, se emplea una suma de procedimientos para el tratamiento de sonidos e imágenes cuyo sentido, puesto en diálogo entre sí, va a resignificarse. En tercer lugar, no deja de denunciar una fabricación en serie de imágenes efectistas del pasado. Así, la forma cinematográfica que pareciera dirigirse hacia el concepto de memoria en Godard se encuentra atomizada, sobrecargada y en permanente estado de tensión.

---

<sup>12</sup> Cfr. Godard e Ishgahpour, 2000 2005.

<sup>13</sup> Cfr. Emmelhainz, I. (2018).

<sup>14</sup> Cfr. Cangj, A. (2009).

<sup>15</sup> Cfr. Sarlo, B. (2014).

### 2.3 Sobre el brechtianismo de la imagen godardiana

Demostrar la hipótesis según la cual Godard traslada al cine la teoría dramática brechtiana supone mostrar el brechtianismo de la estética godardiana. La producción teórica de Godard no es, como la de Brecht, copiosa. Sin embargo, cabe la posibilidad de inferir una serie de principios en que se basan sus realizaciones audiovisuales.

En primer lugar, ¿cómo es que Godard entra en contacto con el ideario brechtiano? Al parecer, el cineasta habría descubierto a Brecht hacia fines del año 1960, cuando la revista *Cahiers du Cinéma* le dedicó el número de diciembre al dramaturgo alemán. En este *dossier Brecht*, según consigna Richard Brody<sup>16</sup>, Godard entrevé el potencial cinematográfico de su estética. Además, por entonces el Théâtre National Populaire ofrecía una puesta en escena de *La resistible ascensión de Arturo Ui*. La influencia no tardaría en hacerse notar, ya que el título del siguiente largometraje de Godard parafrasea el de una obra teatral de Brecht: *Una mujer es una mujer*<sup>17</sup> (la pieza dramática se titula *Un hombre es un hombre*). No obstante, la interpretación que Godard hace en ese momento de lo brechtiano todavía no implicaría una ruptura con las formas tradicionales de narrar. Aun así, permite datar cuándo sus consideraciones respecto de las artes empiezan a tomar otra dirección. La siguiente película realizada por Godard, *Vivre sa vie. Film en douze tableaux*<sup>18</sup> (1962), pese a que mantiene convenciones melodramáticas, exhibe más claramente su adscripción a un modelo narrativo no aristotélico, al punto de que suele considerarse la primera puesta en escena brechtiana que lleva a cabo. El modo en que se estructura el relato, dividido en episodios, se inspira en *La ópera de los tres centavos*<sup>19</sup>. Esta forma de hacer cine será llamada por el director francés, “théâtre-verité”, ya que se configura como una narración compuesta teniendo en cuenta criterios dramáticos, pero sin buscar una espectacularidad patética. A partir de entonces, su producción filmográfica se basa en la íntima

---

<sup>16</sup> Cfr. Brody, R. (2009).

<sup>17</sup> Titulada originalmente *Une femme est une femme*, esta película se estrenó en 1961.

<sup>18</sup> Nana- el personaje de Anna Karina- es una joven veinteañera de provincias que abandona a su marido y a su hijo para intentar iniciar una carrera como actriz en París. Sin dinero, para financiar su nueva vida comienza a trabajar en una tienda de discos en la que no gana mucho dinero. Al no poder pagar el alquiler, su casera la echa de casa, motivo por el que Nana decide ejercer la prostitución.

<sup>19</sup> Según Brody, para separar los episodios, Godard incluso habría llegado a considerar la posibilidad de incorporar un maestro de ceremonias, como el de la obra de Brecht, aunque finalmente decidió que esa función divisora la realizaran los intertítulos.

convicción de que el arte cinematográfico puede ser empleado como método de cognoscibilidad para aprehender lo real. En ese sentido, una película que construya un relato que refleje el modo en que se vinculan los hombres en sociedad, en algún punto, asemejará al cine con una ciencia social. Por su parte, el dramaturgo alemán sostenía que para suprimir el teatro moderno, que a su juicio no daba cuenta del modo de convivencia social contemporáneo, había que apelar a la sociología (Brecht, 1973: 18)<sup>20</sup>. No es una mera coincidencia, entonces, que Godard haya escrito el guión de *Vivre sa vie* luego de leer en un periódico un informe sobre la prostitución en París<sup>21</sup>.

En el *Pequeño organon para el teatro (Kleines Organon für das Theatre)*, breviario estético del teatro épico, Brecht postula que al arte y la ciencia las une un propósito común, que es “facilitar la vida de los hombres: la ciencia cuidándose de su mantenimiento, el arte de su recreación” (Brecht, 1963: 25). Sin embargo, el goce estético que provee este teatro de la era científica está dado, no por el ofrecimiento de un ocio entretenido, sino por el fomento de una actitud crítica. Tanto Brecht como Godard conciben una noción de lo artístico que carece de autonomía y, en cambio, posee una función social. Brecht argumenta que la relación que se establece entre el arte y la política es, de forma manifiesta, estrecha. Según el dramaturgo alemán, el teatro es un espacio de recreación que históricamente ha reflejado el modo en que los hombres conviven en sociedad. En efecto, se corresponde el “tiempo de decisiones” (Brecht, 1984: 154)<sup>22</sup>, en los que –estaba convencido– vivía la sociedad entonces y un teatro que podríamos llamar “decisorio”, en tanto que faculta al espectador para tomar decisiones. El teatro épico, que Godard toma como referencia, es un teatro decisorio, no solamente porque los personajes suelen verse obligados a decidir entre tal o cual acción a ser emprendida, y el momento de la decisión es expuesto más o menos evidentemente, sino porque además obliga al espectador a decidir si, ante la evidencia reveladora del dramaturgo, hará o no algo para modificar la realidad en la que está inserto. Luego, de acuerdo con Lukács, el efecto estético del teatro épico “tiene la función de producir una conversión moral, social” (1967:125).

---

<sup>20</sup> Además, en el texto “Teatro y ciencia”, incluido en el mismo libro, Brecht expone la razón por la cual considera necesario echar mano del conocimiento científico para desarrollar la labor creativa.

<sup>21</sup> No hemos podido dar con otro crítico además de Roman Gubern que se pregunte por la influencia en el cine de Godard de la formación en etnología que este tuviera en la Sorbona (se diploma en esta casa de estudios en 1949).

<sup>22</sup> Es imposible datar con precisión esta valoración coyuntural que hace Brecht, ya que el escrito carece de una marca temporal. Sin embargo, como se incluye como texto preliminar a un capítulo que recoge apuntes tomados entre los años 1934 y 1938, asumimos que fue redactado con la preocupación por la inminencia de la guerra.

Brecht le atribuye al teatro –atributo que podríamos adjudicarle también al cine– la producción de “imágenes eficaces de la realidad” (1963:27), con el objetivo de influir en la sociedad. Ahora bien, esa productividad tiene un anverso y un revés. Ese imaginario será tomado de la realidad y, a la vez, será la sociedad su receptora. Por su parte, Althusser lo interpreta como la voluntad de producir “una crítica a la ideología espontánea en la que viven los hombres” (1967: 119). Para el filósofo marxista, la ideología *de una sociedad o de un tiempo* es “la conciencia de sí de esta sociedad o de este tiempo que (...) encuentra su forma en la representación de la conciencia de sí viviendo la totalidad de su mundo en la transparencia de sus propios mitos” (Althusser, 1967: 119). Es decir, la ideología espontánea o no criticada está constituida por “los mitos “familiares”, “bien conocidos” y transparentes, en lo que se reconoce (pero no se conoce) una sociedad o un siglo” (Althusser, 1967: 118). En ese sentido, según Althusser, Brecht propone exponer la naturaleza ideológica de esa realidad. Si el teatro clásico es un espejo que refleja un modo de convivencia en que la sociedad antiguamente se reconocía, el teatro épico es un espejo roto que les permite a los hombres, gracias a esa rotura, conocer la ideología que sostiene el modo en que conviven.

Para Brecht, como artista comprometido, el arte debe asumir el compromiso de transformar la sociedad. Pero el deber artístico no se limita a la representabilidad de *esa cosa o aquella otra* de la realidad, que podría realizarlo cualquier dramaturgia tradicional de Occidente. Citamos a Bernard Dort:

“Animado por la voluntad de restituir en el teatro la vida social, no como una entidad sino como una realidad viva y contradictoria, y de dar a esta restitución valor de enseñanza para los espectadores de hoy, Brecht no tuvo la ingenuidad de creer que se trataba solamente de cambiar el contenido de las obras. Lo que se cuestiona ahora es la forma misma de la representación teatral” (Dort, 1969 [1966]: 61).

Brecht en teatro, como luego hará Godard en cine, relata de forma tal que los espectadores, en vez de emocionarse, razonen. Ambos autores pretenden que sus ojos y sus oídos miren y escuchen, pero con atención, sin abandonarse a la pasiva holganza que adopta quien consume un entretenimiento efectista. Para el director de cine francés, ofrecerle con total gratuidad a los espectadores la oportunidad de conmovirse antes que la posibilidad de reflexionar ante cierto objeto de representación, es pretender convencer antes que discutir. Y no

duda en afirmar que ese procedimiento posee rasgos totalitarios<sup>23</sup>. La afectación emocional del espectador, ante un conmovedor montaje de imágenes, resiente su lucidez y lo mueve a aceptar condescendentemente lo que mira. Bien, ¿de qué forma es posible comunicar un *contenido de verdad*, lo mismo en teatro que en cine, sin recurrir a procedimientos que redunden en un patetismo espectacular? De acuerdo con el dramaturgo alemán, poniendo los medios técnicos al servicio de “una dramática no aristotélica”, a saber: un tipo de representación que, como si se tratara de romper el espejo, interrumpa constantemente la identificación emotiva del espectador con los personajes del drama. Como explica Catherine Naugrette, cuando Brecht se opone a la dramaturgia aristotélica, su oposición no sólo es contra la poética de Aristóteles y la tragedia griega, “sino también fundamentalmente [contra] toda la dramaturgia que, en Occidente, después del aristotelismo del Renacimiento, se basa en los principios desarrollados por Aristóteles: la mimesis y la catarsis” (2004: 185). Así, la deliberada falta de dramaticidad impide el efecto de sugestión (que Brecht compara con la epilepsia, un trastorno nervioso caracterizado por provocar espasmos violentos y pérdida del conocimiento) apelando, en cambio, a la razón del público de la era “científica”<sup>24</sup>. Mediante un efecto de extrañación (en alemán, *verfremdungseffekt*) los objetos se representan de forma que, si bien puedan ser reconocidos, asimismo parezcan extraños. Como señala Naugrette, dicha técnica deriva del formalismo ruso. Efectivamente, en *El arte como artificio* (1916) Viktor Shklovski escribe acerca de los procedimientos para liberar los objetos de representación del automatismo perceptivo. Se pretende que la conciencia del espectador tenga “libertad y movilidad”, como para estar en condiciones de “hacer continuos montajes filmicos” (Brecht, 1963: 37) que muestren, de forma contrastante, diferentes momentos discursivos. Se revela, entonces, la relación entre teatro y cine, y más precisamente entre el espectador de teatro y el montajista de cine. El “ojo extrañante” del espectador de teatro demandará habilidades técnicas del oficio de montajista. Como si “la mirada ardua y profunda” (Brecht, 1963: 40) costara trabajo. La idea de montaje que Brecht tiene presente es la de Eisenstein. El cineasta soviético comprende el montaje, no como un encadenamiento fluido, como lo hace otro cineasta también soviético, Pudovkin, sino como colisión. Según Eisenstein, este principio de montaje es exactamente el mismo que está presente en el desarrollo histórico de la lengua japonesa.

---

<sup>23</sup> Cfr. d’Yvoire, Ch. y Lavoignat, J-P. (1995).

<sup>24</sup> Brecht llama “científica” a la era en que vive porque, según piensa, a diferencia de la antigüedad o la época isabelina, la convivencia humana está determinada por las ciencias.

“El rasgo característico es que la unión (tal vez sería mejor decir la combinación) de dos jeroglíficos de la serie más sencilla no debe mirarse como su suma, sino como su producto, es decir, como un valor de otra dimensión, de otro grado: cada uno de ellos, separadamente, corresponde a un *objeto*, a un hecho, pero su combinación corresponde a un *concepto*” (Eisenstein, 1989: 85; en cursivas en el original).

Esta esforzada capacidad para conceptualizar o extraer en forma de “pensamiento conceptual” (Eisenstein, 1989: 86) es la que se espera de un espectador distanciado cuya conciencia es libre y móvil. Pretender menos de él equivaldría a subestimar su inteligencia. El cineasta brasileño Glauber Rocha, representante del *Cinema nôvo*, rechaza la simplificación del lenguaje cinematográfico por considerarlo una actitud paternalista.<sup>25</sup>

Luego de *Vivre sa vie*, Godard dirige películas cuyo discurso crítico se muestra más irónico que denunciativo, hasta que en 1967 realiza *La Chinoise*. Esta no carece de ironía (de hecho, con frecuencia es ella una de las formas del distanciamiento), pero, como hasta ese momento de la filmografía godardiana no había ocurrido, se denuncian imágenes de lo real. No es un documental. No obstante, el argumento participa de la actualidad. Un personaje, refiriéndose a un libro que lee, lo expresa acertadamente: “OK, es ficción, pero me acerca más a la realidad”. En fin, si, como decíamos, *Una mujer es una mujer* (1961) se presenta como una primera aproximación al sistema de ideas que Brecht había planteado sobre el arte, este film acaso sea el intento más acabado, por parte de Godard, de trasladar al cine la estética brechtiana. En *La Chinoise*, Godard manifiesta su adscripción al proyecto estético brechtiano no solo de manera formal, en la medida en que adopte “el método de Brecht” —como dice Jameson—, sino que también se hace presente en el contenido. En una escena, de una pizarra en la que están anotados con tiza los apellidos de una cierta cantidad de dramaturgos<sup>26</sup>, Guillaume va borrando uno por uno a medida que otro de los personajes habla acerca de los artistas que batallaron por construir un arte socialista. Hasta que, al final, en el medio de la pizarra, como fuerza central alrededor de la cual los demás dramaturgos orbitan, solamente un apellido queda escrito: Brecht. En consecuencia, a partir de *La Chinoise*, la crítica cinematográfica daría por sentado el brechtianismo de las puestas en escena godardianas. El cine que Godard hará a partir de la

---

<sup>25</sup> Cfr. Rocha, G. (1993 [1971]).

<sup>26</sup> La lista es la siguiente: Molière, Vitrac, Adamov, Sófocles, Voltaire, Cocteau, Goethe, Feydeau, Duras, Goldoni, Corneille, Claudel, Pirandello, Dumas, Kleist, Monthorlaut, Albee, Brecht, Guitry, Schiller, Camus, Marlowe, Calderon, Hugo, Ionesco, Jarry, Sartre, Lorca, Dubillard, William, Billetdoux, Pinter, Chéjov, Giradoux, Labiche, Genet y Racine.

década del setenta no es radical porque enuncie exageradamente consignas políticas, sino porque abandona las modalidades discursivas tradicionales. Hasta *La Chinoise*, Godard confiaba con mayor o menor seguridad en la expresividad narrativa de las formas clásicas de representación. Posteriormente, de manera ininterrumpida al menos hasta *Tout va bien* (1972)<sup>27</sup>, su cine explora otras posibilidades expresivas más cercanas al documentalismo, como puede observarse tanto en los largometrajes que produce el Grupo Dziga Vertov como en los video-ensayos que realiza junto a Anne-Marie Miéville. A la serie de títulos en cuya producción Godard participa a partir de 1968, es decir, luego del llamado *mayo francés*, Colin MacCabe la llama “narrativa de la desaparición” (MacCabe, 1998: 18); la denomina así porque, habiendo modificado no sólo los modos de la narración, sino también las estructuras de producción y los canales de distribución, la realización audiovisual godardiana dejó de existir para la industria cinematográfica.

### 3. Análisis crítico cinematográfico de *Éloge de l'amour*

Godard reconoce que en *La Chinoise* (1967) los personajes se hacían preguntas sobre cine porque era este, como arte, el que se estaba autoevaluando<sup>28</sup>. Seguramente, esa autoevaluación consistía en el planteo que el cine se hacía respecto de su *función social* en la convulsionada Francia de fines de los sesenta. En términos generales, se cuestiona el funcionamiento del arte en la sociedad burguesa. No se trata de mostrarse de manera narcisista, sino de explorar con lucidez las propias limitaciones técnicas, y de exhibir con honestidad esa autoexploración. Para Susan Sontag, “el aspecto conscientemente reflexivo de las películas de Godard es la clave de sus energías” (1985: 162). Si la filmografía godardiana es crítica para con el cine, es porque Godard ensaya diversos modos de la comunicación con el objetivo de transmitir *justamente* una idea. Su estética ilustra una modalidad de enunciación fílmica mediante la cual el realizador no sólo expone sobre tal o cual aspecto de la “realidad de todos los días —especialmente la menos agradable—” (Castello, 1965: 10), sino, que, valiéndose de las

---

<sup>27</sup> Caben aclararse dos cosas. Primero, que estamos obviando *Week-end*, cuyo estreno fue el mismo año que *La Chinoise*, porque en términos narrativos participa del conjunto de películas en los que todavía, antes de *izquierdizarse*, como dice Lesage, Godard usaba la técnica brechtiana simplemente en un sentido “anti-ilusionista”. Segundo, que, si bien entre 1967 y 1972 hay cinco años de diferencia, en ese breve período de tiempo Godard, prolífico como suele ser, realizó muchas producciones, entre episodios para películas colectivas, los ciné-tracts o cortometrajes militantes y la serie de films del Grupo Dziga Vertov.

<sup>28</sup> Cfr. Milne, T. (1986).

posibilidades técnicas específicas del medio, elabora una forma propia de argumentación. De ello se deriva la idea de filme-ensayo. Como anotó Jonas Mekas en una entrada de su *Diario de cine*, el de Godard es un cine de ideas (Mekas, 1975: 269). De hecho, al comienzo de su carrera, Godard decía que se consideraba un ensayista que producía ensayos en forma novelada o novelas con forma de ensayo, pero que, en vez de escribirlos, los filmaba<sup>29</sup>.

En su análisis sobre el ideario de izquierdas del Grupo Dziga Vertov, que conformara el mismo Godard junto con Jean-Pierre Gorin desde 1968 hasta 1972, Julia Lesage (1983) observa la referencia a las intervenciones de Mao Tse-Tung en el Foro Ya'nan sobre Literatura y Arte de 1942<sup>30</sup>. En ellas se instaba a unir la política y las artes. El discurso del líder chino, que posteriormente es editado en diferentes lenguas para potenciar su difusión, exhorta a articular en las obras artísticas el contenido político revolucionario y la forma estilizada. El Partido Comunista de China le ordenaba al “ejército cultural” batallar en esos dos frentes. Se daba esa orden luego de que se debatiera intensamente sobre dos problemas que a juicio de Mao Tse-Tung eran esenciales: por un lado, la instrumentación del arte al servicio de las masas y, por otro lado, el modo correcto de hacerlo. Godard y Gorin hablarán de hacer “políticamente películas políticas”. Ya en *La Chinoise*, película que prefigura la radicalización del discurso cinematográfico godardiano, se pone en escena ese debate. Si bien como dice un personaje, Veronique, no se puede importar la Revolución Cultural en tanto y en cuanto pertenece a China, las lecciones teóricas que puedan surgir de ella le pertenecen a todos los comunistas. Ahora bien, ¿de qué hablan ambos directores cuando dicen “políticamente películas políticas”? Como explica Lesage, pese a que el pedido maoísta a los artistas se limitaba en términos generales a exigir calidad artística y no innovaciones formales –ni mucho menos específicamente brechtianas–, para Godard y Gorin batallar en los dos frentes significa dos cosas: en primer lugar, luchar contra la burguesía y, en segundo lugar, hacer una crítica política empleando una nueva forma cinematográfica.<sup>31</sup> De acuerdo con Mao Tse-Tung, la forma no debía forzosamente ser nueva en el

---

<sup>29</sup> Cfr. Milne, T. (1986).

<sup>30</sup> De acuerdo con Lesage, la propuesta maoísta respecto de las relaciones entre el trabajo literario y artístico y el trabajo revolucionario en general no sólo tuvo una influencia normativa en el Grupo Dziga Vertov sino también en muchos escritores y críticos culturales franceses que adherían al comunismo chino, como los que integraban las revistas *Tel Quel*, *Cinéthique* y *Cahiers du Cinema* (esta última en un período breve después de 1972).

<sup>31</sup> Cfr. Lesage, J. (1983).

sentido de que tuviera que inventarse; estaba permitido utilizar viejas formas, pero remodeladas y con un nuevo contenido<sup>32</sup>. La tarea, como se observa, es bifronte.

De esto se sigue que el contenido crítico no basta por sí solo, este además debe ser expresado en una forma también crítica. El lenguaje empleado tiene que vehicular el mensaje contestatario y, a su vez, desmontar el modo en que aquello contra lo que se opone es generalmente comunicado. El *estilo radical* de Godard, como lo llama Sontag, batalla en dos frentes, lo cual implica comprometer el contenido y, simultáneamente, comprometer la manera de expresarlo. En ese sentido, entendemos, por un lado, que el “texto fílmico”<sup>33</sup> de *Éloge de l'amour* se constituye como una crítica cultural a la industria de la memoria y, por otro, que el aparato teórico brechtiano sustenta el lenguaje cinematográfico que le da forma. Son, en efecto, dos preguntas las que nos hacemos: ¿Cómo construye una imagen crítica de la industria cultural que produce memorias en serie? Y ¿mediante qué tipo de mecanismos se realiza el efecto de distanciamiento?<sup>34</sup>

### 3.1 Primera parte o frente: Para una crítica cultural godardiana

#### 3.1.1 Representabilidad de la violencia traumática: el debate en torno a *Schindler's list* (Spielberg) y *Shoa* (Lanzmann)

En 1978, la cadena televisiva NBC emite en los Estados Unidos la serie *Holocaust*, cuyo “tratamiento melodramático y sentimental” —según Huyssen (2006: 170)— “oscurecía el asunto 'real' e impedía que los espectadores comprendieran la historia alemana”. La identificación emocional con el sufrimiento ajeno es la intencionalidad subyacente a esa producción hollywoodense. En 1985, se estrena el film documental *Shoa* (Lanzmann), que está constituido por aproximadamente diez horas de testimonios de judíos sobrevivientes. A pesar de que no

---

<sup>32</sup> En ese sentido, la estética que apoyaba el líder chino, como vanguardia artística, se aproxima menos al futurismo italiano que al imaginismo, para cuyos seguidores tradición no significa necesariamente atadura al pasado.

<sup>33</sup> Esta categoría de *texto fílmico* es la que, en su abordaje semiológico, utiliza Christian Metz. Como explica Aumont (2006:204), este remite a “todo *desarrollo* signifiante, todo “proceso”, tanto si el desarrollo es lingüístico, como no lingüístico o mixto, a cuyo último caso corresponde el filme hablado. *Texto* puede designar una serie de imágenes, de notas musicales, un cuadro en la medida en que éste desarrolla sus significantes en el espacio, etc”.

<sup>34</sup> Cabe aclarar que no pretendemos llevar a cabo un abordaje con perspectiva comparatista entre los lenguajes dramático y cinematográfico, sino poner en evidencia la relación que la retórica visual godardiana guarda con el aparato teórico de Brecht.

todos ellos relatan su experiencia, la producción lanzmanniana pone en foco su carácter de testimoniantes. En 1993, la industria cinematográfica estadounidense toma nuevamente posición respecto a los modos efectivos de representar la experiencia del horror durante la Segunda Guerra Mundial: se estrena *Schindler's list* (Spielberg). En ficcionalizaciones de Hollywood como esta, el efectismo de la narración es una marca registrada. En 2001, Godard concluye *Éloge de l'amour*, que no es un filme como los otros. En oposición a la grande ilusión que constituye la imitación de la vida, Godard elige una modalidad narrativa que no dramatiza la experiencia concentracionaria con el objetivo de que el espectador no quede sujeto a una “elaboración espectacular” (Didi-Huberman, 2015: 48). Evita la reconstrucción naturalista del genocidio judío, igual que Lanzmann, pero a diferencia de este no pone en escena el testimonio. Si no crea “un pleno de representación” (Sarlo: 2005: 72), como hace Spielberg, se debe a que tiene una concepción brechtiana del arte: tanto para Brecht como para Godard, menos que conmover, este debe interpelar. Para que la apelación sea efectiva debe interrumpirse la mimesis constantemente, por eso el elemento central de su escenificación será el distanciamiento. El procedimiento distanciador en la película godardiana, a diferencia de las obras dramáticas de Brecht, recurre a las especificidades técnicas del medio cinematográfico.

La querrela cinematográfica por el recuerdo de la Shoá está cifrada en los debates entre, por un lado, Godard y Lanzmann y, por otro, Godard y Spielberg, que resumiremos brevemente. El director de *Éloge de l'amour* ha adoptado apasionadamente una demarcadora postura en relación a esas dos configuraciones narrativas de la memoria en cierto sentido extremadamente opuestas. Queda excluido del análisis crítico que pueda hacerse de cada una de ellas, la distinción entre documental y ficción, puesto que entendemos, junto con Comolli (2009: 34-35), que ambas categorías son asignadas con una sobrevalorada diferenciación. No obstante lo cual, en esa oposición se inscribe la posibilidad de imaginar la experiencia concentracionaria: es decir, ya sea como representación naturalista o bien como escenificación del testimonio. Entre ambos extremos se ubica Godard, quien se ha expedido en diversas ocasiones contra las formas elegidas por los citados cineastas.

En su biografía de Godard, Brody realiza un seguimiento de las veces que los directores de *Shoa* y *Éloge de l'amour*, respectivamente, se enfrentaron con la intención de dirimir sus diferencias estéticas. Dicho enfrentamiento se expresa con claridad en la manera en que Godard alguna vez eligió para debatir con Lanzmann, cámaras de televisión mediante. Como si fuera un

debate electoral televisado, cada uno representaría un Partido: Godard, el Partido de las Imágenes, y Lanzmann, el Partido de las Palabras. Si bien el documental lanzmanniano contiene imágenes, estas no son de archivo. Bárcena (2001: 183) se pregunta si el silencio acaso no es “expresión sin palabras, mostrar el no-decir”; por su parte, Lanzmann, al priorizar la palabra, muestra el decir. Contra la hipótesis benjaminiana del fin de la narración, Lanzmann escenifica el triunfo de la voluntad narradora. La confrontación que había convocado en un set televisivo a los realizadores cinematográficos no prosperó, ya que no se pusieron de acuerdo. Más aún, Brody asegura que la contienda continuó pero de manera unilateral en *Éloge du l’amour*, donde Godard por su parte dio forma dramática a esa discusión sobre “lo irrepresentable, lo infigurable, lo invisible y lo inimaginable” (Didi-Huberman, 2004: 50) del genocidio judío. Ahora bien, identificamos dos instancias del posicionamiento godardiano respecto de las posibilidades formales de rememorar un hecho traumático. La primera de ellas se basa en la siguiente premisa: el pasado traumático puede mostrarse en imágenes. Tanto en *Histoire(s) du cinéma* como en *Éloge du l’amour* Godard exhibe algunas de las fotografías de los campos de concentración, en oposición a la opinión públicamente conocida de Lanzmann, partidario de no mostrar imágenes del genocidio judío. La segunda instancia de la postura que Godard asume frente a la representabilidad del trauma histórico se expresa en la querrela –de tono por momentos innecesariamente agresivo– que el cineasta francés mantiene con Spielberg. Esta se basa en otra premisa: el trauma torna irreproducible al pasado, lo cual hace que, como tal, no pueda ser recreado en el plano dramático. Como explica Wheeler (2009:187), no es que Godard piense a priori que el Holocausto desafía la representación, sino que es un acontecimiento que no puede ser representado a través de la recreación. En su visión no es éticamente aceptable. Se trata de que la estetización de la historia comprometa una ética de la representación. En 1994 el Círculo de Críticos Cinematográficos de Nueva York (NYFCC, por sus siglas en inglés) decidió otorgarle un premio especial a Godard por su trayectoria como crítico, habida cuenta de su trabajo en la revista *Cahiers du Cinéma*. Sin embargo, el director francés no solo no fue a recibirlo, sino que, además, envió una lista que enumeraba nueve razones por las cuales lo rechazaba. Una de ellas, afirmaba, era que no había podido prevenir que Spielberg reconstruyera Auschwitz.

En *Passion* (1982) Godard pone en boca del personaje Jerzy, director de cine, una cita del poeta surrealista Pierre Reverdy que se revela como el principio fundamental de la política de

representación que rige en su filmografía: “La imagen no es poderosa porque sea brutal o fantástica sino porque la solidaridad entre sus ideas es distante y justa”. El régimen representacional godardiano, como puede colegirse, va a priorizar la armonía ideológica de la imagen, antes que su brutalidad o fantasticidad. Es que, en consecuencia, es un requerimiento necesario para que el texto fílmico se vuelva legible: el director de *Éloge de l’amour* se opone, como Brecht, a que la obra tenga un efecto emocional que incapacite al espectador para leer conservando la lucidez. Lo que para Godard es inaceptable es que Spielberg haya decidido reconstruir de forma naturalista el genocidio judío. En ese sentido, se comprende el disentimiento, por parte de Godard, de la opción formal que elige Spielberg: *Schindler’s list* es una película brutal, fantástica. Si, como plantea Didi-Huberman, la imaginación constituye la base de la cognoscibilidad, el rechazo godardiano –más allá de la disputa retórica– está focalizado en el hecho de que la película de Spielberg, al ofrecer un Holocausto ya imaginado, atrofia la capacidad analítica del espectador, inhibiendo la operación crítica de imaginarlo.

Contrario a la estetización de la historia que Spielberg realiza en *Schindler’s list*, Godard explora una forma de posicionarse críticamente ante quienes intentaron contar la Shoá. El cineasta ha manifestado públicamente su rechazo a filmar una película sobre el genocidio judío aludiendo irónicamente a problemas materiales de la representación.

La violencia de la imagen es un experimento que realiza en *Le Petit Soldat* (1963). Extrema la tolerancia, tanto del personaje que está siendo torturado como asimismo del espectador que observa la escena. Como después hace Farocki en *Fuego inextinguible* (1969), Godard se pregunta cómo mostrar la tortura en acción, de qué manera mostrar el daño causado por la tortura. La respuesta encuentra sus límites en la tolerabilidad de la imagen. En el número de agosto de 1963 de la revista *Cahiers du cinéma*, Godard escribe una respuesta a la desfavorable recepción que expresaron medios como *Télé 7 Jours* o *Le Figaro Littéraire* a su película *Les Carabiniers* (1963), a la que acusaban de haber fracasado en su intento por construir una representación antibélica deliberadamente absurda. Godard entendía que, pese a haberle dado un tratamiento farsesco a algo por lo cual mueren muchos hombres, cumplía los requerimientos básicos de la decencia. En cambio, objetaba que lo que podría ser visto como indecente sería una película sobre los campos de concentración. En ese caso, la indecencia de filmar una película sobre los centros de exterminio residiría no en el hecho de que mostrara la tortura o el daño causado por ella, sino porque debería narrarse desde el punto de vista de los

torturadores y retrataría su rutina diaria. En consecuencia, no se podría concretar tal realización, dice Godard, porque:

¿Cómo se podría introducir un cuerpo de dos metros de altura en un ataúd de cincuenta centímetros? ¿Cómo se podría llenar un camión que tenga una capacidad de carga de tres toneladas con diez toneladas de brazos y piernas? ¿Cómo se podrían quemar cien mujeres con combustible suficiente para quemar diez? Además, habría que tener secretarias haciendo listas de todo en sus máquinas de escribir. Lo realmente horrible de esas escenas no sería el horror sino su ordinaria cotidianidad. (Milne, 1986: 198; la traducción es nuestra)

En 1980, durante la 33era. edición del Festival de Cine de Cannes, competencia en la que participó con *Sauve qui peut (la vie)*, Godard manifestó interés en filmar una película sobre los campos de concentración, pero una vez más se excusaba diciendo que lo apremiaba la falta de recursos: “¿Dónde encontraría veinte mil extras que pesen treinta kilos? Más aun, uno tendría que golpearlos realmente. Pero, ¿qué asistente estaría dispuesto a golpear a un extra esquelético?” (Brody, 2008: 938).

Nuestra interpretación es que la imagen de la violencia en Godard solo juega un papel enunciativo. La enunciación es el límite de tolerabilidad que el cineasta extrema pero no traspasa para deliberadamente no representar la violencia. De esa forma elabora el discurso crítico para contrastar con otras opciones estilísticas. Por caso, ¿cómo poner en escena la violencia fascista? El primer diálogo de *Éloge de l'amour*, que entabla una actriz que ha asistido al casting y una voz en off –que luego se advertirá es la de Edgar–, ilustra la resistencia godardiana a la reconstrucción naturalista. Edgar le describe a la actriz una escena del proyecto que pretende dirigir. La protagonista (de acuerdo con la descripción) se encuentra en una manifestación con un amigo. Ella, para darle el gusto a él, se ha cosido una estrella amarilla en su abrigo. Llegan unos hombres al lugar donde ella y su amigo se están manifestando. Al advertir la estrella amarilla, uno de ellos intenta arrancársela. Le dice, prepotente, “¿Querías ver fascistas? Bueno, ahora los vas a ver”. Los hombres se abalanzan sobre ella y comienzan a golpearla. Los golpes la dejan inconsciente.

La ficcionalización de la violencia fascista se mantiene en el plano discursivo, no hay pasaje al lenguaje escénico. Es decir, no hay imágenes, ni de archivo ni recreaciones. La imaginación es, desde la óptica de Godard, un ejercicio reflexivo que le corresponde al espectador. La creación de imágenes violentas le cupo al cine antes del advenimiento del

fascismo, pero no lo hizo, en palabras del propio Godard, “ni siquiera por una cuestión de honor” (Godard e Isahghpour, 2005: 81; la traducción es nuestra). De forma tal que, si la responsabilidad ontológica del arte cinematográfico por registrar lo real no fue asumida en su debido momento, recrearlo posteriormente carece de efectividad tanto estética como política. No debe haber mimesis de la violencia traumática. Afirma Cangí:

El cine es culpable de no haber registrado la existencia y la grieta que los campos de exterminio abrieron en lo real. Esta grieta no es del orden de las repeticiones históricas sino de una diferencia incalculable en los proyectos de la razón occidental y en los encadenamientos que esta razón supone tanto lógica como ontológicamente. El cine es culpable por su incapacidad de responder a su potencia ontológica: la de registrar lo real, la de registrar el acontecimiento irrumpiendo en la historia como escena. (Cangí, 2009: 12)

### 3.1.2 Memoria pública e Industria cultural

*Éloge de l'amour* vuelve visible la producción en cadena —con la connotación capitalista que tiene esta expresión— de relatos sobre la Shoá. De acuerdo con Huyssen, la configuración narrativa de estos tiene determinaciones ideológicas, ya que “los medios no transportan la memoria pública con inocencia: la configuran en su estructura y en su forma misma” (Huyssen, 2001: 26). Ahora bien, considerando la relación entre el cine de Godard y la historia, ¿cuál es la percepción de la trama de discursos de rememoración en *Éloge de l'amour*? ¿Cómo se posiciona esta respecto de la configuración de las estructuras y las formas del cine de Hollywood? *Éloge de l'amour* indaga en fenómenos inscritos en un proceso amplio de globalización de la memoria<sup>35</sup>, como lo son la relación problemática entre memoria traumática y entretenimiento y la llamada “americanización” del Holocausto, esto es, su asimilación por parte de la cultura estadounidense y su *mass media*. La crítica cultural que hace Godard a la industria del entretenimiento o a lo que Huyssen se permite llamar “industria de la memoria” encuentra su forma expresiva, a través de *Éloge de l'amour*, como respuesta a *Schindler's list*. “*Éloge de l'amour* —afirma Wheeler (2009: 188)— se focaliza en cómo Hollywood y en particular

---

<sup>35</sup> De acuerdo con Muntè, la americanización “cristaliza en las narrativas para el consumo de masas. Más concretamente en series producidas por cadenas televisivas norteamericanas y en producciones cinematográficas de Hollywood que permiten que el conflicto sea ostensiblemente más conocido, no solo en Estados Unidos, sino internacionalmente” (2011: 182).

Spielberg intentan patentizar momentos históricos de forma tal que se vuelvan sitios de apropiación, más que de negociación”.

Si, como sostiene Huyssen, no existe un espacio exterior a la cultura de la mercancía y, en consecuencia, para no trivializar el pasado se dependerá de las estrategias de representación y mercantilización y del contexto en que ambas son puestas en escena<sup>36</sup>, la película de Godard se convierte en la representación cinematográfica ya no de una verdad de la historia, sino de la negociación por el sentido histórico. Su compleja escenificación, oponiéndose al consumo pasivo del pasado-espectáculo, demanda del espectador una participación más activa con el propósito de emanciparlo, es decir, la puesta en escena tiende a lograr “espectadores que desempeñen el rol de intérpretes activos, que elaboren su propia traducción para apropiarse la “historia” y hacer de ella su propia historia” (Rancière, 2010: 28). En cambio, Spielberg se apropia del sentido histórico mediante la realización de una representación, enmarcada en la narratividad clásica, del hecho histórico que constituye el trauma. Así, la producción creativa godardiana propone la ficción como dispositivo crítico para desmontar esta apropiación de las prácticas de memoria que realiza la industria del entretenimiento en la forma de un espectáculo. Como sea, entre la expresión clara y determinada de la negociación de la historia y la denuncia de la historia como negocio, se inscribe el aporte que Godard hace desde el cine.

La contestación godardiana a *Schindler's list* opera en dos niveles. En el primer nivel de este análisis, abordaremos el modo en que Godard pone el foco de su atención en el hecho de que, como Holocausto ya imaginado, la película de Spielberg presenta una memoria espectacularizada, justo en un contexto en el que, tanto desde el sector público como el sector privado, se estaba pensando el diseño de las formas que tendrían las conmemoraciones por el 50° aniversario de la finalización de la Segunda Guerra Mundial. En esa dirección, hace una crítica económica al discurso de la memoria que representa. Este juicio sobre *Schindler's list* se apoya en el problema de la experiencia del Holocausto como mercancía mediática. Entre las críticas que ha recibido la película de Spielberg, Miriam Bratu Hansen resume aquella que concierne a la industria cultural (en el sentido que le dan a este concepto Adorno y Horkheimer). El principal argumento de entre los que releva, y en el que nos detendremos, ve a *Schindler's list* como un producto hollywoodense, que, como tal, se rige por principios económicos e ideológicos de la industria cultural que valoran en grado sumo el entretenimiento y el espectáculo. Estos productos

---

<sup>36</sup> Cfr. Huyssen, A. (2007).

se caracterizan por “su fetichismo de estilo y glamour; su inclinación por los superlativos y su alcance historicista (“la mejor película sobre el Holocausto jamás realizada”); y su efecto trivializador, allanador y reificador sobre todo lo que toca” (Bratu Hansen, 2001: 130). Así, *Schindler’s list* se alinearía con las anteriores superproducciones dirigidas por Spielberg, especialmente *Jurassic Park*, lo que haría que su puesta en escena “disneyfique” el Holocausto, ofreciendo a los espectadores una experiencia asimilable a la de inmersión en un parque temático. Dice Bratu Hansen:

En la medida en que el negocio de Hollywood es el espectáculo, preferiblemente en clave de optimismo sentimental, hay algo intrínseca y profundamente inconmensurable en el hecho de “re-crear” los eventos traumáticos de la Shoá “en nombre de la recreación de la audiencia” (Spiegelman). O, como dice tan elocuentemente J. Hoberman, “¿Es posible realizar un entretenimiento de bienestar sobre la última experiencia de malestar del siglo veinte? (Bratu Hansen, 2001:130; la traducción es nuestra).

Tanto Spiegelman como Hoberman, citados por Bratu Hansen, participan entre otros escritores, periodistas y académicos, de la mesa de discusión que organizó el periódico neoyorquino *The Village Voice* en 1994, titulada “*Schindler’s list: Myth, Movie and Memory*” para debatir en torno a la versión de Hollywood del Holocausto. En esa línea crítica, Annette Insdorf, también presente en dicho debate, le atribuye al cine americano que rememora el Holocausto (entre otros filmes, *The Diary of Anne Frank* [Stevens, 1959], *Judgment at Nuremberg* [Kramer, 1961], incluyendo también la película de Spielberg, acaso la más *mercadeable*<sup>37</sup> de entre estas) un conjunto de características que homogeneizan el tratamiento estético al darle una forma simplista y tendenciosa en términos emocionales. De acuerdo con su caracterización, la puesta en escena hollywoodense incluye diálogos superficiales, celebridades, una edición clásica (principalmente con close-ups) y pistas musicales cuya función es subrayar los momentos dramáticos. Estas producciones de estudio “esencialmente montan el nuevo y estremecedor material del Holocausto en una vieja forma narrativa, haciendo que el espectador salga del cine sintiéndose complacido, en vez de preocupado o perturbado” (1989 [2003]: 6-7). La película de Godard, en su carácter articulador, funciona como la *puesta en forma*, para usar la expresión de Arfuch, de las posturas críticas que se han manifestado en torno a la conversión de memoria pública en bien cultural que realiza *Schindler’s list*.

---

<sup>37</sup> La expresión “marketable” es usada por Insdorf, y en la transcripción de su intervención aparece en cursiva.

Godard opone la narración de la memoria que pueda hacerse como relato de experiencia, al producto cultural que es trivializado por la industria del entretenimiento debido a su necesidad de mercantilizarlo. En una escena que reúne a Edgar y a Rosenthal, quien le proveerá financiamiento para su proyecto cinematográfico, aquel le describe a este un problema de representación. Su proyecto titulado *Éloge de l'amour* delimitaría cuatro instancias del amor, a saber: el encuentro, la pasión física, la separación y luego el reencuentro. Estos estadios amorosos estarían encarnados por tres parejas representantes de la juventud, la adultez y la ancianidad, respectivamente. Edgar dice que lo primero en que uno piensa cuando ve jóvenes o adultos mayores, antes que otra cosa, es que son precisamente jóvenes y adultos mayores; pero que no sucede lo mismo con los adultos. El segmento que protagonizarán los adultos, entonces, necesitará además una historia o, de lo contrario, no podría continuar con el proyecto, pensado originalmente para representar esas tres franjas etarias. Le dice a Rosenthal: “Hacen falta las tres edades, ¿me entiende? O hay que parar el proyecto. La cosa pasa a ser una historia con Julia Roberts, Hollywood, y no *la historia*” (Godard [2001] 2017: 24-25; la cursiva es nuestra)<sup>38</sup>. Desde la perspectiva godardiana, Hollywood produce contenido en la forma de superproducciones que colocan en un segundo plano el carácter innovador de sus ideas e imágenes, convirtiéndolas en realizaciones audiovisuales cuya valoración depende menos de su calidad narrativa, que de la efectividad de las estrategias de mercadotecnia que eventualmente las promocionen, incluyendo la incorporación a su elenco de estrellas del mundo del espectáculo. En ese sentido, la celebridad del cuerpo actoral es una táctica artística que Godard rechaza de plano. Finalmente, Edgar, siguiendo su deseo, escogerá para protagonizar el segmento en cuestión a Berthe, una figura contrastante respecto de los parámetros hollywoodenses. Ella no solo es una actriz, a diferencia de Julia Roberts, desconocida y con poca experiencia –se cuenta que actuó en una serie de televisión, pero que fue despedida por negarse a recitar los diálogos–, sino que, además, no se considera “lo suficientemente linda” para actuar en la película de Edgar (Godard [2001] 2017: 69). Fundamentalmente, manifiesta una actitud crítica para con la industria del cine, de la cual dice “no me gusta ese ambiente” (Godard [2001] 2017: 59).

La crítica a la americanización del Holocausto se presenta en distintos pasajes de la película. La primera de las escenas que denuncia la apropiación de la industria cultural

---

<sup>38</sup> La transcripción de los fragmentos de diálogos son traducciones nuestras, pero, para su más rápida ubicación en el contexto del film, ofrecemos la referencia bibliográfica del libro de “frases” que Godard publica luego del estreno cinematográfico.

estadounidense de la memoria de la Shoá es protagonizada por Edgar y Berthe, quienes mantienen el siguiente diálogo:

- Los americanos, la verdad, no tienen pasado.
- Los del Norte, no los mexicanos ni Brasil.
- Sí, sí, los americanos del Norte. No tienen memoria propia o muy poca. Sus máquinas sí. Pero ellos personalmente no, por eso compran la de los otros; sobre todo la de aquellos que han resistido. O venden imágenes parlantes, pero una imagen nunca dice nada. (Godard [2001] 2017: 65-66)<sup>39</sup>

La postura que en este caso verbaliza Edgar será ratificada más adelante por Berthe, ya no conversando con él, sino discutiendo con un productor cinematográfico estadounidense. Dice:

- No sorprende que necesiten las historias de los otros, las leyendas de los otros. Son como nosotros, ustedes: buscan el origen; papá, mamá, mi hermano mayor, la hermanita, todos los primos. No tiene nada de original. Pero nosotros lo buscamos en nosotros mismos. Lamentablemente, como no tienen mucha historia, tienen que buscarla en los demás: en Vietnam, en Sarajevo (...). (Godard [2001] 2017: 98)

Esta posición, que es expresada con insistencia en *Éloge de l'amour* por diferentes personajes, puede interpretarse a la luz de dos hipótesis. La primera hipótesis sostiene que, cuando Edgar afirma que no son los estadounidenses quienes tienen memoria sino “sus máquinas”, hace referencia a las máquinas filmadoras tanto de los nazis como aquellas con que contaba la división de cine de los ejércitos aliados, que tenían por misión registrar en formato audiovisual los campos de concentración. Entre estas grabaciones se encuentra la llamada “*pellicule maudite*” (la película maldita), registro del momento en que los judíos eran asfixiados en las cámaras de gas<sup>40</sup>. Por caso, el director de la ficción cinematográfica *The Diary of Anne Frank*, George Stevens, fue uno de los encargados de dirigir las filmaciones como miembro del Departamento de Comunicaciones del ejército estadounidense. Godard ha manifestado su convicción acerca de la existencia de esas grabaciones y, sobre todo, de los efectos que podría tener su difusión masiva. El archivo audiovisual públicamente conocido del Holocausto se compone de un conjunto de filmaciones y fotografías que, pese a ser incompleto, permitió reflexionar acerca de la llamada experiencia concentracionaria. Ahora bien, ¿qué sucedería si se

---

<sup>39</sup> En esta escena Godard genera un efecto de distanciamiento colocando a ambos personajes, como en la escena inicial de *Vivre sa vie*, de espaldas a la cámara y, además, obstaculiza la escucha de su conversación aumentando el sonido ambiente. No obstante, la transcripción que el cineasta realiza para el libro de título homónimo permite leerlo de forma completa.

<sup>40</sup> Cfr. Stuber, D. 2011.

propalara el material crudo –crudo en su doble acepción, de despiadado y sin editar– filmado en los campos de concentración que todavía está guardado en las *máquinas*? Afirma Godard:

Los campos seguramente fueron filmados a lo largo y a lo ancho por los alemanes, los archivos deben existir en alguna parte, fueron filmados por los americanos, por los franceses, pero eso no se ha mostrado porque, si se lo muestra, cambiaría algo. Y no debe cambiar. Se prefiere decir: nunca más. (Emmelhainz, 2018: 187)

La idea de que tanto alemanes como estadounidenses y franceses conservan registro audiovisual de los campos de concentración, pero que no haya perspectivas de que en un futuro próximo eso sea difundido, evoca la noción de “fuera de campo” comolliana. Para Jean-Louis Comolli, fuera de campo, además de su significación estrictamente técnica, significaría mostrar que no se puede mostrar<sup>41</sup>. Define: “El fuera de campo no es solamente lo que el encuadre oculta al mostrar, es todo lo que se mantiene al margen de la posibilidad de ver” (Comolli, 2009 2010: 127). Si Comolli considera “una fortuna” el hecho de que las cámaras de gas y los crematorios de Auschwitz hayan quedado *fuera de campo*, se debe a que “nos aseguran que el mundo en su totalidad no está bajo el control del espectáculo” (Comolli, 2009 2010: 126).

La segunda hipótesis sostiene que las máquinas que menciona Edgar aluden al aparato massmediático americano que, tras adquirir el copyright de la memoria de testimoniantes, la convierten en bien cultural, siguiendo una determinada política estética. La conversión que realiza la industria cultural se cristaliza en las superproducciones realizadas, menos para crear un discurso público que de alguna forma fomente la comprensión racional de los fenómenos sociopolíticos, que para alcanzar, mediante relatos en clave de ficción histórica, cuotas de audiencia redituables. La ficcionalización de la memoria implica la cuestión sobre la autenticidad del discurso que relata la experiencia pasada y también, fundamentalmente, la autoridad que se tiene sobre la misma. Esta segunda hipótesis de lectura se ilustra en la película de Godard en el momento en que los abuelos de Berthe, propietarios de un hotel en la Bretaña francesa, deciden vender sus *memoirs* como exmiembros de la Resistencia Francesa a una productora hollywoodense con un nombre por cierto muy particular, “Spielberg Associates Inc.”, para hacer frente a las deudas que amenazan con quitarles el negocio familiar. Si el texto fílmico de *Éloge de l'amour* se constituye como una denuncia de la puesta en escena *mercadeable* de la memoria pública, esto se verifica con claridad en la escena en que se dramatiza el negocio de la representación. En forma satírica se representa la discusión sobre los términos del contrato entre

---

<sup>41</sup> Para la significación técnica del concepto de “fuera de campo”, véase Domínguez, M. et al (2008).

los productores de “Spielberg Associates Inc.” y Berthe, junto a quienes también se encuentra Summer Wells, un funcionario del Departamento de Estado. Cuando le preguntan a este qué ha venido a hacer, Wells, que filmado a contraluz se recorta como una figura oscura sobre la pantalla, responde: “Entiendan por favor que Washington es el verdadero director del barco y Hollywood, sólo el sobrecargo” (Godard [2001] 2017: 90). Finalmente, se revela que la productora hollywoodense ya había adquirido los derechos para narrar la historia. A su pesar, entonces, Berthe tendrá que resignarse. El productor afirma que, tras haber pagado un primer cheque de cincuenta mil dólares que fue cobrado dos días después, no existe ninguna posibilidad de que el contrato sea renegociado. La película basada en las *memoirs* de los abuelos de Berthe, anuncia, se titulará “Tristán e Isolda” (nombre de la red que el señor y la señora Bayard fundaron en 1941) y el papel de esta, joven integrante de la Resistencia deportada, será interpretado por Juliette Binoche, “que acaba de recibir un Oscar” (Godard [2001] 2017: 96), es decir, una actriz francesa legitimada por la crítica estadounidense mediante la máxima distinción que otorga la Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de los Estados Unidos. En ese sentido, resuena con humor el eco de la voz de Rosenthal, quien, en un momento anterior del filme, conversando con su socio Forlani sobre el proyecto de Edgar, dijera: “Lo que realmente me llevo de toda esta historia son las ganas de que este chico haga algo *más allá* del dinero” (Godard [2001] 2017: 20; las cursivas son nuestras).

En el marco del debate por la representabilidad de la violencia traumática y su memoria, esta dramatización satírica arroja luz sobre la consideración de Godard para con el testimonio, pero sobre todo para con su función legitimadora. El rol testimonial en *Éloge de l’amour* se muestra vulnerable ante las urgencias económicas del testimoniante. La vulnerabilidad del testimonio para Godard reside en el desplazamiento de su autoridad. Es decir, las experiencias vividas que Benjamin denomina “Erlebnis” pueden cristalizarse en una determinada narrativa (el relato de experiencia, la autobiografía, las *memoirs*) y esta, como bien cultural, se puede comercializar. Más allá de la crítica adorniana que pueda hacerse al hecho de que devenga mercancía, y de que su mercantilización *trivialice, allane y reifique* (como dice Bratu Hansen) el testimonio, Godard focaliza su cuestionamiento en la adquisición de valor de cambio de la garantía de autenticidad que provee la autoría. Así, la negociación del contrato habilitaría la pregunta acerca de la posibilidad, en términos éticos, de comprar memorias. No se trata de saber cuán justo sería el precio pagado por los recuerdos, aunque Godard hace alusión a la situación

económica en que se encontraba Emilie Schindler, entonces residente en la localidad bonaerense de San Vicente, tras el éxito económico de la película de Spielberg. En cambio, se trata del derecho del testimoniante de reclamar autoridad sobre las memorias, no solo luego de haberlas vendido, sino fundamentalmente luego de que estas sean traducidas a un lenguaje artístico, por caso el cine. Godard ilustra, no sin ironía, el problema de la adquisición de valor de cambio de la memoria en la industria cinematográfica. El Sr. Bayard, en diálogo con Edgar, pregunta: “¿Quién va a decidir si su pasado está vivo o no?” (Godard [2001] 2017: 91). Ya sea el cine americano o el Departamento de Estado, ¿cómo lo hará?, ¿qué contenido de verdad pondrá a circular esa memoria en el flujo de imágenes contemporáneas? ¿De qué modo se relacionará el imaginario del pasado con el presente? Si Hollywood compra las memorias personales del Holocausto, que por distintas razones pueden ser vendidas voluntariamente, –no casualmente uno de los libros que aparece en primer plano es “Discurso de la servidumbre voluntaria” de Étienne de la Boétie– por los sobrevivientes o los testigos, ¿respetará la verdad o, mejor dicho, las verdades de sus autores? ¿O se permitirá reescribirlas, con el objetivo de darle una forma más mercadeable? ¿Se mantendrá la *historia* o se volverá otra historia más con Julia Roberts? Finalmente, ¿de quiénes son las memorias, de los testimoniantes o de *las máquinas*?

El hecho de que la historia pueda venderse es estudiado por Emmelhainz (2018). De acuerdo con la autora, Godard en su debate con Lanzmann problematiza la subsunción de la imagen al discurso en los recuentos testimoniales, que equipara con la subsunción hollywoodense de la literatura a la imagen de consumo, lo que equivaldría a las “imágenes parlantes” que según el cineasta no dicen nada. La crítica godardiana a la representación cinematográfica de la memoria “basada en deseos manufacturados e identificación” (Emmelhainz, 2018: 188) que se despliega en *Éloge de l’amour*, se funda en la contradicción entre “cultura” y “arte” que Godard había presentado ya en *Je Vous salue, Sarajevo* (Godard y Miéville, 1993). En este cortometraje de video-arte, sobre una fotografía que ha captado una escena de represión por parte del ejército serbio, la voz en off del mismo Godard distingue ambos conceptos, señalando –un señalamiento que evoca el título de una pieza teatral brechtiana– la cultura como regla y el arte como excepción. Dice Godard:

Todos hablan de la regla: los cigarrillos, la computadora, las remeras, la TV. Turismo, guerra. Nadie habla de la excepción. No se habla de eso. Se escribe: Flaubert, Dostoievsky. Se compone: Gershwin, Mozart. Se pinta: Cézanne,

Vermeer. Se filma: Antonioni, Vigo. O se vive, y allí está el arte de vivir: Srebrenica, Mostar, Sarajevo. La regla desea la muerte de la excepción.

La prosopopeya que realiza el cineasta señala cuán problemática es la relación entre mercado y arte. El deseo de la cultura de que muera el arte es expresado en la película de Godard no sólo mediante las intervenciones explícitas de los personajes principales, sino también por los personajes secundarios, como por ejemplo Rosenthal y Forlani, ambos *marchantes*. En una escena breve pero con fuerza expresiva se sintetiza este problema: Rosenthal y Forlani conversan sobre la compra y venta de obras, sobre su falsificación, sobre sus derechos de propiedad, sobre el robo por parte de museos nacionales y sobre cómo la necesidad de las obras de tener títulos se asemeja al otorgamiento en “la época de la nobleza” de títulos nobiliarios y también [en la época] “de Wall Street” a los títulos valor (Godard [2001] 2017: 21).

Al respecto, Emmelhainz concluye que la cultura –la regla para Godard–

representa la colonización de la memoria por el capital internacional, en un mundo en que la historia y la mirada están en venta, socavando cualquier posibilidad de politización, la cual, con el objeto de prever un futuro y organizarse, está basada necesariamente en la memoria y la historia. (2018: 200).

Es decir, la memoria y la historia son requisitos para la organización política. Por tal razón, durante una conferencia del periodista estadounidense Mark Hunter a la que asiste Edgar, de paso en París para hablar sobre la guerra de Kosovo, un asistente afirma que “no puede haber resistencia sin memoria”, mientras la imagen muestra cómo van apilándose sobre una mesa títulos de un corpus de bibliografía testimonial como “Refus de témoigner” de Ruth Klüger y “L’imprescriptible. Pardonner? Dans l’honneur et la dignité” de Vladimir Jankélévitch. Si se concibe la memoria como un proceso abierto y permanente de reconstrucción, realizado en función de las necesidades y los deseos del presente, el acto resistente se entenderá sujeto forzosamente a la práctica recordatoria en la medida en que depende de la actualización de las experiencias pasadas. Así, el dispositivo de resistencia que se construya será más efectivo cuanto mejor articule el proceso de rememoración y la actualidad con el pasado. En este contexto, memoria es el recuerdo de las veces que intervino Estados Unidos en conflictos bélicos europeos (Primera Guerra Mundial, Segunda Guerra Mundial, ahora Kosovo), lo cual hace que para resistir haya que recordar esas intervenciones. Pero, citando a Wells, si la dirección del barco está a cargo del Departamento de Estado, ¿qué memoria producirán los administradores de Hollywood? ¿Con qué objetivos?

Es importante destacar también la relación entre la memoria devenida narrativa hegemónica del pasado, esto es, la llamada “historia oficial”, que en ocasiones suele cristalizar en versiones hollywoodenses, y las demás memorias, vinculación que es sugerida en la película de Godard en un breve intercambio entre Rosenthal y su empleada doméstica. La hegemonización de *una* memoria es un proceso que se realiza en desmedro de otras, forjando un vínculo en permanente estado de disputa. Por caso, la empleada doméstica, inmigrante vietnamita, le dice a Rosenthal, visiblemente enojada: “Los americanos están por todas partes, ¿o no, Monsieur? ¿Quién se acuerda de la resistencia de Vietnam?” (Godard, 2001 2017: 22).

Mientras escuchan la voz del disertante o, mejor, la voz *estadounidense* del disertante, que reclama autoridad para hablar sobre el conflicto de Kosovo, dos asistentes a la charla de Hunter mantienen el siguiente diálogo, que ilustra la crítica godardiana al intervencionismo estadounidense, pero fundamentalmente a la ineficacia de las estrategias de rememoración que no logran impedirlo:

- El acento estadounidense es terrible.
- Vos querías a los Estados Unidos, ahí los tenés.
- Yo no, yo no pedí nada.
- ¿Y tus padres, en 1944? ¿Y tus abuelos, en 1918?
- ¿De qué estás hablando?
- Nada, es Historia. (Godard [2001] 2017: 51)

La conversación evoca el temor de Wiewiorka porque el genocidio judío se vuelva concepto, fundado en su “ilegibilidad”, es decir, el condicionamiento histórico para aprehenderlo, toda vez que leer se considera asimismo saber. En efecto, para Benjamin, la lectura y la comprensión de un acontecimiento están sujetas a la disposición crítica de la actualidad: “Todo presente está determinado por aquellas imágenes que le son sincrónicas: todo Ahora es el Ahora de una determinada cognoscibilidad” (Benjamin [Didi-Huberman, 2015: 18]). Legibilidad, como bien señala Didi-Huberman, en Benjamin, es visibilidad. Es decir, el acontecimiento debe poder leerse, comprenderse y también verse. Se recordará la tesis V de su conceptualización de la Historia, en que afirma que “el pasado solo puede atraparse como una imagen que se enciende en el momento en que puede ser reconocida y que nunca más se hace visible” (Benjamin, 2016: 74). El momento, entonces, de lectura, comprensión y visión está marcado por las condiciones de “legibilidad” (Lesbarkeit) y “cognoscibilidad” (Erkennbarkeit) históricas (Didi-Huberman, 2015: 19). Ahora bien, para aprehender el pasado Benjamin reclama

el método del montaje, técnica que volvería legibles los acontecimientos en la medida en que permita ponerlos en relación. Así, la Historia puede leerse, comprenderse y verse “cuando las singularidades aparecen y se articulan dinámicamente las unas con las otras– por montaje, escritura, cinematismo– como imágenes en movimiento” (Didi-Huberman, 2015: 18).

En *Éloge de l'amour* Godard traslada ese problema de legibilidad también al plano personal. Hablando sobre la experiencia de la maternidad en soltería, Berthe le dice a Edgar que las cosas que le han sucedido cobran un poco de sentido cuando piensa en retrospectiva, no antes, al calor de los sucesos. Edgar encuentra interesante el planteo, y lo universaliza: “no su historia ni la mía, pase lo que pase, la nuestra; incluso si no nos conocemos, la Historia” (Godard [2001] 2017: 65). Es decir, es un tiempo después de realizado el montaje temporal, superponiendo el pasado al presente, cuando surgen otras significaciones que permiten tensionar el sentido dominante, y así habilitar además distintas formas de elaborar narrativas sobre un mismo acontecimiento. La linealidad que domina el modo tradicional de contar se fisura y se reordena, y es ese reordenamiento el que genera nuevas aproximaciones al pasado. En la misma conversación, Edgar dice:

- Muchas veces se dice algo en una discusión y uno no está de acuerdo y dicen “Y, entonces, ¿qué estás haciendo aquí?” Y el otro dice: “Eso es otra historia”. Pero nunca cuentan esa otra historia. No la siguen. Quizás porque haya que contarla de otra manera y ya no se animan. (Godard [2001] 2017: 59-60)

El proceso de rememoración reclama el método de montaje para pensar los acontecimientos, nunca en su singularidad, sino en relación con otros. Así, habría que poner en relación, en una operación de montajista, la intervención estadounidense en Kosovo con la Primera Guerra Mundial en el año 1918 de los abuelos y también con la Segunda Guerra Mundial en el año 1944 de los padres. La crítica godardiana desacredita la producción de *imágenes parlantes* para dar cuenta del pasado y, en cambio, alienta el diálogo entre sí de imágenes de experiencias pasadas, sugiriendo que no es en la linealidad del relato que se encontrará un sentido, sino en la superposición de líneas temporales, lo que generará creativamente nuevas derivas y significaciones. Si Edgar afirma que una imagen nunca dice nada, es porque no tiene otra con la cual dialogar.

Como sostiene Sue Vice en *Holocaust Fiction* (2000), las ficciones que pretendieron representar el genocidio judío suelen volverse escandalosas porque su recepción cuestiona o bien

su inexactitud histórica, el exceso de alegorización o su inautenticidad testimonial<sup>42</sup>. El *escándalo* de la película de Spielberg reside en cambio en su “forma popular”.

El segundo nivel de este análisis en que opera la respuesta de Godard a *Schindler's list*, que abordaremos en la segunda parte de la presente investigación, tiene que ver con que la manera en que la película de Spielberg está construida como relato representa por excelencia el modo narrativo tradicional de las ficciones hollywoodenses. A continuación, analizaremos mediante qué tipo de mecanismos se realizan el efecto que distancia al espectador, permitiéndole conservar la criticidad; es decir, cómo el lenguaje cinematográfico de *Éloge de l'amour* se realiza en una forma brechtiana, contrastando con las opciones estilísticas del cine comercial, especialmente la ficción spielbergiana.

### **3.2 Segunda parte o frente: Una forma que piensa**

Los principios organizativos, apoyados en la estabilidad y la coherencia, definen una determinada forma de contar historias. El modo narrativo se configura como una serie de normas históricamente distintivas que organizan no solo la composición diegética como modelo de construcción para los cineastas, sino también su intelección como esquema de comprensión para los espectadores. En ese sentido, las normas narrativas “subyacen a las actividades de observación de los espectadores y constituyen la fuente principal de las expectativas formales” (Bordwell, 1996: 152). El modo clásico, expresado de manera general en las ficciones hollywoodenses y, en particular, en *Schindler's list*, aparece como la configuración contra la que se construye y se observa *Éloge de l'amour*. En su tipología de los modos narrativos, David Bordwell consigna una serie de características fácilmente reconocibles en el cine de Hollywood. No enumeraremos cada una de las normas que explica el esquema bordwelliano<sup>43</sup>, sino que focalizaremos nuestra atención en aquellas con las que Godard establece tensiones y alejamientos.

La crítica política que hace Brecht a lo natural y definitivo, pero fundamentalmente a la disposición contemplativa que lo acepta como tal, pareciera expresarse en la puesta en escena

---

<sup>42</sup> Cfr. Vice, S. (2000).

<sup>43</sup> Para una exposición de cada uno de los rasgos que definen la narración del cine corriente, dominante o clásico y el análisis crítico cinematográfico de *Schindler's list* como película paradigmática de ese modo narrativo, véase Bevilacqua, Gilda (2014).

godardiana, en la medida en que muestra de qué múltiples y variadas formas una opción estilística canonizada puede ser cuestionada, intervenida o parodiada. Las técnicas audiovisuales no sólo ponen en juego su propia tecnicidad, sino que también comprometen una visión del mundo. El foco en el cuidado de lo escénico justifica el epígrafe con que Sontag abre su ensayo sobre Godard, una cita del propio cineasta, que dice:

Quizá sea cierto que hay que elegir entre la ética y la estética, pero no es menos cierto que, cualquiera que sea la que se elija, siempre encontraremos la otra al final del camino. Porque la definición misma de la condición humana debe estar en la mise-en-scène propiamente dicha. (Sontag 1985:158).

### 3.2.1 La construcción temporal

En este punto, nos interesa menos reparar en el argumento que en el modo en que este se presenta. La versión final de *Éloge de l'amour*<sup>44</sup> se reparte en dos bloques narrativos que, pese a su irregular composición, se acoplan en una sola historia. Estos dos tramos le darán al relato una “estructura básica de puzle” (Sofair, 2004: 37; la traducción es nuestra).

Su despliegue temporal, presentado de forma no sucesiva, se aleja de la codificación lineal del relato clásico, cuya construcción según la esquematización bordwelliana sigue una lógica de causalidad (Bordwell, 1996: 77-80). De tal manera, en *Éloge de l'amour* el argumento se organiza distribuyéndose en un primer bloque narrativo que se corresponde con la segunda parte de la historia, mientras que la primera parte de la historia se refiere en el segundo bloque narrativo. En ese sentido, como tras el armado del puzle, se comprenderá globalmente la historia una vez que hayan sido visto ambos. Así, Godard, mediante el modo en que construye la temporalidad establece un alejamiento en el nivel de la estructura con la forma de la “historia canónica”, en la medida en que, si bien se desarrolla progresivamente, lo hace sin seguir un encadenamiento de causa-efecto. La descomposición de la estructura argumental en dos segmentos de cronología invertida no sigue la configuración temporal del modelo canónico que establece un estado de la cuestión inicial que se altera y que, en consecuencia, debe ser restituido.

Este ordenamiento puede verse, no solo como un alejamiento del paradigma narrativo hollywoodense, sino también como un primer signo de lo brechtiano. No quiere decir esto, no

---

<sup>44</sup> La película godardiana escenifica un guión con un largo historial de reescrituras. Según el relevo realizado por Matías Battistón, desde mediados de 1996 el texto fue reescrito al menos cuatro veces. Cfr. Godard, J-L. (2017).

obstante, que en cualquier perturbación cronológica deba reconocerse la influencia de Brecht; pero, como hemos advertido, desde su tercer largometraje, *Vivre sa vie*, Godard suele hacer uso de la disposición de las secuencias para distanciar al espectador, presentándole una narración en la que confluyen sucesos que constituyen una historia o, de la misma forma, una sucesión episódica de historias. Dice Susan Sontag en “Godard”:

En lugar de estar unificada por la coherencia de los acontecimientos («el argumento») y por un tono consecuente (cómico, serio, onírico, espontáneo o lo que sea), la narración de las películas de Godard está quebrada o fragmentada regularmente por la incoherencia de los acontecimientos y por los cambios bruscos del tono y el nivel del discurso (Sontag, 1985: 158).

Por su parte, Bordwell en “Godard Comes in Many Shapes and Sizes”, sostiene que los argumentos incompletos de sus recientes producciones rechazan las formas más elementales de la exposición (presentación de personajes, explicación del tipo de vínculo que tienen, etc.).<sup>45</sup> Si el ensayo de Sontag sobre la filmografía godardiana, firmado en febrero de 1968, alcanzaba hasta *Made in U.S.A* (1966), la entrada en el blog de Bordwell, subida a la web en diciembre de 2007, abarca *Vrai faux passeport* (2006). En ese sentido, se advierte que, tanto a comienzos de la carrera de Godard como hacia el final de la misma, su método fragmentario y elusivo, aunque con algunas variaciones, ha conservado su ímpetu iconoclasta.

Si Aristóteles en la *Poética* indica el orden (*táxis*) como una prerrogativa de la belleza, el antiaristotelismo brechtiano, entonces, parece mover a Godard a segmentar el filme en dos tramos que, si bien mantienen una relación de continuidad, esta se encuentra trastocada, ya sea por la diferencia temporal (dos años separan las partes de la historia) o por el vínculo de sucesión (la primera parte de la historia corresponde, en términos cronológicos, al final de la trama). Es decir, los tramos son contiguos, pero no consecutivos. Godard formula el problema del orden mediante el siguiente principio: “Les films devraient avoir un début, un milieu et un fin, mais pas forcément dans cet ordre” (Las películas deben tener una introducción, un nudo y un desenlace, pero no necesariamente en ese orden) (Sontag, 1985: 168). Tal formulación se resuelve mediante la realización de un empalme de los sucesos, carente de belleza, para decirlo en términos de Aristóteles, produciendo en efecto una dramática no aristotélica.

---

<sup>45</sup> Cfr. Bordwell (2007).

Al inicio del film no hay marcas del desorden temporal como sí las hay cuando, al comenzar el segundo bloque narrativo, se observa un intertítulo sobreimpreso que indica el cambio de esa coordenada: “il y avait déjà deux ans” (dos años antes). La película se abre *in media res*. Como explica Gubern, estas “estructuras provocadoras” (1974:29) mantienen despierta la conciencia de los espectadores “de hallarse ante una 'representación' articulada en convenciones y no ante una *tranche de vie*” (1974: 29). La provocación de la estructura consiste en romper la ilusión de totalidad mimética con el objetivo de interrumpir el estado hipnótico de la conciencia de los espectadores. Si los espectadores del teatro clásico eran vistos por Brecht como “una masa atemorizada, crédula, 'hechizada” (Brecht, 1963: 31), las estructuras provocadoras de esta puesta en escena antidramática operarían contra ese temor, esa credulidad. El transcurso de los hechos narrados se trastorna y este trastorno coloca adelante la segunda parte. El adelantamiento crea un efecto de distensión cuya función principal consiste en desanudar la tensión argumental. La estructura no se anuda *in crescendo* para, al final, desembocar en la liberación, la purificación de la catarsis. En su comentario crítico de *Éloge de l'amour* Sofair coincide con el modo en que Sontag veía las películas de Godard: el desmembramiento de la narración se corresponde con la fractura del tono emocional<sup>46</sup>. Así pues, esta administración del flujo de la información prioriza menos la atención alienante que reclama el desarrollo progresivo de una acción en clave de *suspense*, que la libertad, la movilidad de la conciencia del espectador; su economía informativa *deshéchiza*, para decirlo en los términos de Brecht. Según Meg Mumford, en su estudio monográfico del dramaturgo alemán, el uso por parte de Brecht de un conjunto de técnicas como prólogos, epílogos, narradores y la sobreimpresión de intertítulos que anticipan el curso de los acontecimientos de la historia, somete a estos a una evaluación casi científica, produciendo un desplazamiento reflexivo, de la inquietud ansiosa que expresa la pregunta “¿Qué pasará después?” hacia la más productiva instancia crítica que se cristaliza en la pregunta “¿Por qué hicieron eso?” (2009: 73; las cursivas son nuestras). Más aun, entendemos que el procedimiento mediante el cual se articulan los segmentos en *Éloge de l'amour*, evoca la noción de memoria con que trabaja Godard. Esta no se expresa, como en la ficción spielbergiana, mediante un proceso lineal y continuo, en la forma de un flashback, que recuperaría completamente la información. Más bien, se realiza como un *puzzle* desordenado cuya imagen requiere de la reflexión crítica para ser reconstruida, proponiendo de

---

<sup>46</sup> Cfr. Sofair, M. (2004).

esa manera un ejercicio de rememoración que permita que, visto el segundo bloque narrativo, se reponga –incluso con lagunas, vacilaciones– la información faltante al inicio del filme para ver armada la historia. Sofair se basa en lo que dice Edgar respecto de que “ver es comparar” para analizar la relación entre pasado y presente o el valor relacional de la temporalidad. Edgar afirma que solo se puede pensar en algo si se piensa en otra cosa, “de lo que se sigue que el presente diegético de la película no puede ser visto o entendido en sí mismo, [sino] solo mediante las relaciones en las que se figura” (Sofair, 2005: 39). Entonces, afirma Sofair, “pensar en el presente es extenderse hasta el pasado para reconocer el pasado en el presente. De tal manera, la película se mueve del presente al pasado de modo que se pueda colocar a ambos en el medio de la memoria” (Sofair, 2005: 39). La anécdota histórica que en *Schindler's list* se dramatiza, en *Éloge de l'amour* deja paso al juego de pensamiento, pero menos como pasatiempo que como problema, como acertijo.

### **3.2.2 La estructura como artificio**

En esa dirección, el desajuste de la temporalidad del relato, en tanto estrategia de distanciamiento, opera también mediante la exposición de su artificiosidad. Es decir, Godard, al poner al desnudo el procedimiento de anacronía, revela el carácter fictivo de la historia, y, con ello, visibiliza el trabajo detrás. Le permite ver al espectador, además del tiempo manipulado, la posibilidad demiúrgica de manipularlo, en otras palabras, el orden alterado y, por igual, la alterabilidad de ese mismo orden. El montaje en la ficción godardiana se exhibe como dispositivo ordenador y dicha mostración, en un gesto de autorreferencialidad (un señalarse con el dedo, al decir de Metz), pliega el film sobre sí mismo.

Esta operación pertenece al conjunto de normas narrativas mediante las cuales un texto fílmico puede o bien dejar ver o bien ocultar su maquinaria. Casetti explica que “en el primer caso da lugar a un texto que, al representar algo, representa también el hecho de representarlo; en el segundo caso, da lugar a un texto que representa un mundo directamente, sin representar su representar” (Casetti, 1994: 272). Ambas variantes son decisiones estilísticas que pueden ser tomadas por el director, inscribiendo en cualquier caso el texto fílmico en diferentes modos narrativos.

Como dice Comolli:

Todo montaje (incluso formalista) produce *como mínimo efectos de trabajo*: multiplica las huellas, cortes, saltos, fracturas y, en síntesis, los signos de escritura que lo afirman como un elemento en funcionamiento, en virtud de lo cual se lo marca, de nuevo como mínimo, que hay trabajo de producción significante: *se ve*. (Comolli, 2010: 103)

La eficacia del cine clásico se sostiene en gran parte gracias al modo en que se borran del espectáculo fílmico esos efectos de trabajo. La narratividad tradicional no deja ver el proceso de su escritura. Jacques Aumont plantea a principios de los años ochenta que el hecho de que la ficción cinematográfica se presente ocultando los signos de su enunciación podía homologarse con lo que Émile Benveniste había sostenido respecto de los enunciados lingüísticos. La propuesta de la Teoría de la Enunciación de Benveniste distingue “historia” de “discurso”. Afirma Aumont:

El discurso es un relato que solo puede comprenderse en función de su situación de enunciación, de la que conserva una serie de señales (pronombres yo-tú que remiten a los interlocutores, verbos en presente, en futuro...), mientras que la historia es un relato sin señales de enunciación, sin referencias a la situación en que se produce (pronombre en tercera persona, verbos en pasado...). El cine de ficción clásico es un discurso (el hecho de una instancia narrativa) que se transforma en historia (que hace como si esta instancia narrativa no existiera). (Aumont, 2005: 120).

No consideramos relevante para este trabajo el debate teórico que suscitó el préstamo de la lingüística a los estudios de cine, de este par de categorías que pretenden colaborar en la reflexión acerca del modo en que la enunciación del texto fílmico o bien se “hace sentir” o bien “desaparece”<sup>47</sup>. Sin embargo, nos es forzoso recordar que Christian Metz manifiesta rechazo a la transposición de dichos términos de una disciplina a otra por considerar muy diferentes la enunciación verbal y la enunciación cinematográfica, pero sobre todo por desconocer la presencia de un sujeto enunciatario en el texto fílmico. La enunciación en el cine, para Metz, es impersonal, de manera que intentará repensar la autorreferencialidad a fuerza de despersonalizar el filme como proceso comunicativo, valiéndose de categorías no cargadas de subjetividad como los pronombres “yo”, “tú” de los que habla Aumont u otras referencias deícticas a la situación espaciotemporal del acto de comunicación. Menos que ver en la enunciación un guiño a los participantes de “la conversación audiovisual” (enunciador y enunciatario) o al contexto de su producción, se ve “un simple manifestarse del filme” (Casetti, 1994: 275). Dice Metz:

---

<sup>47</sup> Para profundizar esta relación, ver Metz, C. (1991).

En suma, todo sucede como si el film no pudiera manifestar la instancia de proferimiento que contiene en él, y que lo contiene, más que hablándonos de cámara, de espectador, o designando su propia “filmitud”, es decir, señalándose con el dedo. Así se constituye, en algunos lugares, una capa fílmica ligeramente dehiscente, que se despega un poco del resto y se instala un poco del resto y se instala de golpe, por ese mismo pliegue que la pone como en doble fila, en este registro distinto y cómplice que llamamos enunciación (Metz, 1991).

La operatividad analítica de reparar en la autorreferencialidad reside en la posibilidad de interpretar la enunciación en el filme como una estratagema distanciadora. La afirmación de sí mismo del texto fílmico resiente el sello de familiaridad con que el espectador observa, transformando de esa forma su horizonte de expectativas, predispuesto más bien para el modo narrativo canónico. La *filmitud*, como es denominada por Metz, mueve el foco de atención del argumento al mismo texto fílmico que lo representa, volviendo consciente con ánimo brechtiano al espectador de que se encuentra frente a una representación. De esa forma, para que el espectador pueda ver el trabajo de la imagen, o mejor dicho, *en* ella, la puesta en escena marca de diferentes maneras su condición de discurso. El texto fílmico godardiano distancia al espectador poniendo en crisis el encadenamiento narrativo, a la vez que critica la estructuración clásica que oculta la instancia discursiva que la produce, provocando de ese modo la ilusión de que los acontecimientos se narran por sí mismos (Gaudreault y Jost, 1995: 52). Por el contrario, la narrativa anticlásica, por llamarla de alguna forma, de Godard hace ver el trabajo de producción significante exhibiendo su construcción mediante los elementos con los que se fabrica, como en este caso: entre otros procedimientos, el montaje desordenado.

### **3.2.3 Efectos sensomotrices**

#### **3.2.3.1 Banda de imagen**

Entre los “tropos de la retórica de la desorientación”, según Sontag (1985:177), también se hallan recursos formales que afectan la relación sensorial que el espectador establece con la película. Los efectos visuales y sonoros forman parte de la batería de medios que se emplean para *desorientar* la mimesis. Con el propósito de evitar que el público “se vea inducido a volcarse en la historia como se echaría en un río, para dejarse arrastrar a la deriva” (Brecht, 1963: 56), el dramaturgo alemán sugería que sea como fuere que los hechos estuvieran unidos en la pieza, se hiciera evidente su juntura. Como siguiendo esa sugerencia, los bloques narrativos en

la película de Godard están separados también por la coloración. Se evidencia, a claras luces, la desunión de uno y otro debido a su composición pictórica. La coloración, además de extrañar la puesta en escena, le da estructura formal al “foco contemporáneo sobre la memoria y la temporalidad” (Huysen, 2007:13).

### 3.2.3.1.1 Coloración: paradoja

Por un lado, el presente de la narración, filmada en el formato de 35mm, se muestra en blanco y negro. Por otro lado, el pasado de la narración, filmada con modernas cámaras digitales DV, no sólo se exhibe a color, sino que llegan a extremarse los tonos, hasta el punto de saturar la coloración de la imagen. Como se ve, Godard hace un uso paradójico de los colores. En esta paradoja se condensa la dialéctica entre pasado y presente, cine y espectáculo (o cine *contra* espectáculo, para utilizar la conjunción adversativa como lo hace Comolli), celuloide y video. Mediante esta coloración, Godard nuevamente distancia al espectador, que realiza dos operaciones de visión: observa segmentos narrativos coloreados de forma distinta uno de otro y, al mismo tiempo, una inversión de colores respecto de su uso convencional en las narrativas fílmicas. Esa distinción, como marca de filmitud, permite que además se *vea* la posibilidad técnica de manipular la composición pictórica.

Para rastrear un antecedente de esta forma de intercalar temporalidades y coloraciones, hay que remontarse a 1958, cuando se estrena la adaptación cinematográfica que Otto Preminger hiciera de la novela de Françoise Sagan, *Bonjour Tristesse*. Godard ha declarado que, mediante su primer largometraje *À Bout de soufflé*, podría haber continuado la historia de la película de Preminger simplemente inscribiendo el rótulo “Tres años después” sobre el fundido a negro final.<sup>48</sup> A través de esta declaración Godard quiso decir, sin dejar lugar a ningún tipo de dudas, que la influencia que tuvo *Bonjour Tristesse* en la estética godardiana ha sido muy grande. La intercalación de colores y tiempos de *Éloge de l'amour* encuentra en *Bonjour Tristesse* su referente filmográfico más próximo. Ahora bien, ¿por qué razón en *Éloge de l'amour* se narra el presente en blanco y negro, colores que convencionalmente reflejan una distancia temporal respecto de la actualidad? ¿Qué asocia en la ficción godardiana el presente con el blanco y negro,

---

<sup>48</sup> La película de Preminger, admirada por Godard, es evocada claramente por *À Bout de soufflé* (Godard, 1960). Ver Fotiade, R. (2013).

usualmente tonalidad de flashback? Si en la película de Preminger, los vívidos colores –vívidos en su doble acepción, de real y expresivo– pretenden dar cuenta de un *colorido* pasado frente al cual se manifiesta añoranza; según Brody, el blanco y negro del presente en *Éloge de l'amour* presentiza la Historia a cada momento al mismo tiempo que vuelve cada momento parte de la Historia. Estos colores, entonces, asociados habitualmente con el tiempo pasado, expresan la conciencia histórica del presente. Así, Brody coincidiría con Daniel Morgan en el rechazo de las interpretaciones que hacen de la película de Godard como “bañada en nostalgia, reiteradamente eludiendo las preocupaciones del presente para perderse en memorias: de la guerra, de la resistencia y la colaboración, de la nouvelle vague y de toda la cultura europea” (Morgan, 2013: 259). Más bien, la paradoja de pasar de la coloración del video digital colorido a la coloración del celuloide monocromático “muestra el intento por vivir siendo totalmente consciente de la presencia de la historia, y este esfuerzo se vuelve un motor de la ficción más poderoso que la irreflexiva ficción de *Schindler's list*” . (Brody, 2008: 1108). No eludiría, entonces, sino que aludiría.

En su querrela estética contra Spielberg, Godard da forma a su posición respecto de las posibilidades de representar la memoria. La coloración en blanco y negro del presente articula la voluntad de poner en discusión el modo en que en la actualidad nos relacionamos con el Holocausto. ¿Qué forma de la rememoración, pues, habilita la fotografía de *Éloge de l'amour*? Si, como sugiere *Schindler's list*, el blanco y negro es el pasado y, en claro contraste, el presente es a color; o, mejor dicho, si en el presente a color no hay huellas del pasado en blanco y negro, pareciera que el pasado, aunque se lo recuerde, ha sido superado por el presente. Pero si, en cambio, el presente aparece con los colores del pasado, es porque a ese pasado no se lo ha superado todavía. Entonces, no superado, el pasado puede seguir discutiéndose. En definitiva, la narración memorística de Spielberg señala mediante la diferenciación de los colores la distancia insalvable que habría entre pasado y presente. En la ficción spielbergiana la memoria es un proceso concluido. En cambio, el relato godardiano muestra que el pasado se extiende hasta teñir la visión del presente. La construcción de la memoria de *Éloge de l'amour* como pasado pendiente o, para usar la expresión de Huyssen, *pretérito presente*, está sujeta al devenir histórico. De esta forma, se refleja la posibilidad de continuar renegociando la memoria del Holocausto. Dice Duncan Wheeler que Godard “se dirige al pasado como un elemento constitutivo del presente, pero lo aprovecha como una arena para negociar” (2009: 188). Wheeler

usa un término pertinente para referirse al sitio de negociación: arena. Como en un circo romano, la arena puede albergar una lucha o, entre otros espectáculos, una actuación. La coloración godardiana delimita clara y expresamente el presente como el lugar desde donde pretende discutir. El uso del color ilustra la lucha presente por el pasado.

### 3.2.3.1.2 Coloración: parodia

Por otro lado, la coloración de *Éloge de l'amour* también es una parodia a la disposición y la tonalidad de los colores de *Schindler's list*. El encargado de la fotografía en la película de Spielberg es Janusz Kaminski, quien basa su estética en la obra de Roman Vishniac, un fotógrafo ruso-americano que retrataba la cotidianeidad de la población judía de Europa Central y Oriental antes del advenimiento del nazismo. La realidad transmitida a través de los medios, especialmente los noticiarios cinematográficos, configura la gama de colores en blanco y negro de *Schindler's list*. Es decir, la recreación en la película de Spielberg no solo es del período de vigencia del régimen totalitario, sino de los medios técnicos vigentes entonces. La estrategia visual tiene como objetivo simular la fotografía de las noticias del pasado para otorgarle al film fuerza probatoria de documento, presentando como material de archivo una imagen que en realidad ha sido manipulada. Godard hace un uso alternativo de los colores y su relación con las temporalidades que se alternan con la intención de cuestionar esa pretensión de veracidad. La fotografía de *Éloge de l'amour*, a cargo de Christophe Pollock y Julien Hirsch, pone el foco en criticar la singularidad y univocidad de la imagen que Kaminski construye como si se tratara de la recuperación de los documentos visuales referidos a los campos de concentración que las autoridades nazis habían prohibido registrar. En consonancia con la postura godardiana, Lanzmann denuncia la “fabricación” del archivo visual spielbergiano. La reconstrucción ficticia de tal imaginario no haría sino trivializar la experiencia traumática, por cuanto la reproduce, transgrediendo de esa forma su carácter único e irrepetible.<sup>49</sup> Para el director de *Shoa*, habría una única forma posible de representar el Holocausto, que es la que él ensayó en su documental. Como explican Burucúa y Kwiatkowski, “ninguna imagen puede contarnos esa historia, de modo que no debe mostrarse ni una sola toma de archivo, y solo queda dar voz a los sobrevivientes. (Burucúa y Kwiatkowski, 2015: 17).

---

<sup>49</sup> Cfr. Lanzmann, C. (1994).

De acuerdo con Wheeler, en la opción estilística que elige Spielberg no habría dimensión temporal. Pero no porque el curso de los hechos narrados no exhiba el desarrollo de una continuidad. Tampoco porque no alterne temporalidades. La película de Spielberg se compone de tres partes. Las dos primeras, en clave ficticia, están situadas históricamente en el pasado (a color y en blanco y negro, respectivamente) y la tercera, en clave documental, es un registro de la actualidad de los supervivientes. Por un lado, se recrea a la población judía víctima del nazismo durante la Segunda Guerra Mundial y, por otro lado, se filma la visita de quienes sobrevivieron al cementerio adonde se encuentra enterrado Oskar Schindler. En la estrategia visual elegida no habría dimensión temporal según Wheeler porque esta no motiva un análisis sobre la contemporaneidad. Tanto la película documental como el relato testimonial serían elementos del pasado que podrían ser reproducidos en el presente sin que necesariamente nos cuestionemos acerca de nuestros modos narrativos de la comprensión. La postura de Wheeler se apoya en declaraciones del artífice de la fotografía de la ficción spielbergiana, cuyo objetivo es crear una imagen intemporal. Según afirmaba Kaminski: “Queríamos que la gente viera esta película en el futuro y no se diera cuenta de cuándo había sido realizada” (Wheeler, 2009: 187).

Por otro lado, el segundo bloque narrativo de la historia, que se muestra a color, adquiere por momentos una extraña apariencia. Godard desajusta los tonos de la coloración hasta volver irreal la imagen. Contra la pretensión realista de la representación mimética, la composición pictórica se presenta de forma inverosímil. Las gamas de colores, ya sea acercándose a los puntos más luminosos, ya sea alejándose de ellos, imposibilitan la ilusión de realidad. En un sentido brechtiano, la coloración de la película de Godard tiende a distanciar al espectador de la imagen verosímil.

### **3.2.3.2 Estrategias sonoras**

Otro de los elementos narrativos con los que Godard provoca el efecto de extrañamiento se desarrolla en el plano sonoro. Las expectativas formales de la narración clásica, expresada en los films hollywoodenses, suponen una articulación armónica entre las bandas de imagen y de sonido. Con la convicción de que debe referir fielmente a la realidad representada, se hace un uso naturalista del sonido (Quintana, 2017: 51). En efecto, esta relación audiovisual refuerza la ilusión mimética. Como explican Gaudreault y Jost (1995: 36), “generalmente todo está hecho

para que el diálogo, o la voz en general, reduzca las ambigüedades de los enunciados visuales, de manera que no percibamos esta dualidad de la película sonora”. La percepción del desfase entre el sonido y la imagen incurriría en una “falsedad” dramática de acuerdo con los códigos de naturalismo cinematográfico (Gubern, 1974: 50), llegando a afectar necesariamente la mimesis. Ambos autores utilizan el concepto de “credibilidad sonora” (1995: 38) para describir el acompañamiento de los sonidos, tanto el sonido ambiente como los diálogos, en la construcción de verosimilitud. Si, a juicio de Gaudreault y Jost, la película se compone de dos relatos, el de la imagen y el del sonido, su dualidad deberá quedar neutralizada en la convergencia de ambos, de forma que no “irrealice” la cosa representada.

Con respecto a esa misma relación audiovisual en la estética godardiana, resulta ineludible el estudio encarado por Ángel Quintana (2017). El autor sostiene que, por el contrario, Godard realiza un montaje basado en la superposición de sonidos, lo cual tiene como efecto provocar tensiones al interior de la relación audiovisual. De acuerdo con Quintana, los sonidos tendrían por función anular la inteligibilidad de los diálogos.

Las conversaciones entre los personajes no pueden ocupar un espacio preferencial en la banda sonora, sino que deben estar mezcladas con el sonido ambiente, aunque este impida al espectador escuchar los diálogos. No le interesa la claridad del diálogo como elemento de sentido, sino la posibilidad de dignificar la materia sonora. El gran giro estético de la obra de Godard consistió en la posibilidad de dar relevancia a la noción de interferencia sonora (Bergala en Quintana, 2006: 53).

La experimentación godardiana con el sonido, como bien observa Quintana, se inicia con *À bout de souffle* (1960), aunque menos por razones estéticas que por apremios presupuestarios. Debido a la falta de recursos económicos, Godard realizó el rodaje en las distintas locaciones sin grabar los sonidos de forma directa, para luego en estudio llevar a cabo un trabajo de reconstrucción sonora, tanto de los diálogos como del sonido ambiente. A lo largo de su carrera, con mayor o menor énfasis, continuará explorando la potencialidad estética de este uso del sonido que, si bien no deja de ser creíble, se vuelve incomprensible tras las interferencias y las distorsiones.

A Gubern, por su parte, le llama la atención que en la filmografía godardiana se hipertrofien los ruidos y efectos sonoros, legando en ocasiones “a dificultar seriamente la comprensión de los diálogos” (Gubern, 1974:49).

En su reseña crítica de la película de Godard, Hoberman también hace referencia a la sonoridad que, construida en capas, termina volviendo enigmáticas las conversaciones (Hoberman, 2002). Al igual que Adrian Martin, quien observa que la extrañeza de las escenas dialogadas reside en el modo en que circunstancialmente las líneas de diálogo se solapan a la banda sonora, solapamiento en el que se cancelan mutuamente, reproduciéndose con frecuencia fuera de sincronización y fuera de cuadro<sup>50</sup>.

La estrategia sonora que Godard lleva a cabo en *Éloge de l'amour*, en la forma de interferencias, superpone los sonidos, ya sea realizando una anteposición entre los diálogos y el sonido ambiente o bien, en escenas de diálogos, anteponiendo las voces unas a otras. Esta última superposición puede advertirse con claridad en el proyecto editorial en el que derivó la realización cinematográfica, un libro de título homónimo, que, como explica Battistón en el epílogo de la edición en español, “convierte el diálogo de sus películas en verso libre, inaugurando algo que él en efecto bautiza lacónicamente 'Frasas', como si se tratara de un género nuevo” (2017:138). Sin embargo, el procedimiento godardiano no consiste en una simple transcripción de las conversaciones que mantienen los personajes, sino en lo que Battistón llama “versificación en estéreo”, esto es, la transcripción a dos páginas, como si fueran dos canales, de las voces participantes. De esta manera, el libro ofrece una comprobación, en el plano de la escritura, de la simultaneidad con que se dan las participaciones dialógicas. La pregunta que suscita no es, entonces, qué voz seguir, sino cómo es posible seguir alguna de ellas, puesto que con frecuencia se superponen, al punto de no permitir discernir lo que dice ni una ni otra.

Para Brecht, en el teatro clásico las intervenciones musicales, como “‘gesto’ general del ‘mostrar’” (Brecht, 1963: 60), acompañan aquello que pretende ser destacado. Por tal razón, en contraposición a esa función accesoria, la teoría brechtiana de la dramaturgia no aristotélica pone énfasis en la descoordinación entre texto y puesta en escena, revalorizando a su vez la materia sonora. En ese sentido, la música no hará las veces de *acompañamiento* o *comentario*, como “puntuación simbólica” (Chion, 1993: 53-57) del tono emocional del desarrollo narrativo del film, sino que operará estableciendo nuevas relaciones con la imagen y el sonido (diálogos, sonido ambiente y efectos sonoros).

---

<sup>50</sup> Cfr. Martin, Adrian. (abril 2002/agosto 2017).

Ahora bien, ¿cuál es, entonces, la repercusión que tienen en *Éloge de l'amour* los compases, que suenan regulares pero intermitentes, del pianista noruego Ketil Bjornstad y del violonchelista estadounidense David Darling?<sup>51</sup>

De acuerdo con Quintana, quien ha estudiado la estética basada en la idea de interferencia sonora, a Godard la música “le sirve para establecer diálogos sonoros, pero también para crear nuevas modulaciones rítmicas con la imagen, que se ponen de manifiesto en el proceso de montaje” (2017: 54). La filmografía godardiana se revela como un espacio de experimentación sonora, en su articulación creativa con la banda de imagen, que hace que los tracks musicales ya no ilustren ambientes emocionales, sino que repercutan al interior del film, modificando la trama de relaciones audiovisuales que lo configuran. No es un subrayado del texto, sino una anotación al margen, que puede asumir la forma de un dibujo o una observación, pero que en cualquier caso establece un diálogo con el texto, arrojando luz sobre su contenido. En palabras de Rohmer, Godard no hace un uso de la música como elemento fílmico adicional, sino que la misma es filmada, como se filma el Canal de la Mancha o un auto Lotus, en el mismo plano que se representa la imagen. “La música no está detrás de las imágenes y los sonidos de la película, utilizada como truco para darles valor. Está al lado de ellos, compañera ocasional en el curso de sus avatares, condenada como ellos a desaparecer y volver a aparecer según el ritmo de la película y no el suyo” (Rohmer, 2012: 86). En consecuencia, es posible afirmar que Godard realiza una intervención brechtiana en el plano sonoro, desarticulando la convergencia de las bandas de imagen y sonido, con el fin de crear un efecto de extrañamiento que distancie al espectador de su inmersión auditiva.

#### **4. Conclusión**

Con el propósito de actualizar el planteo crítico acerca del cine de Godard, nos enfocamos en *Éloge de l'amour*, film que contextualizamos en el debate por las formas que asumieron los recordatorios del genocidio judío en el campo cultural. Así, para evaluar el alcance de la contribución godardiana a los estudios sociales de la memoria en el marco de las polémicas sobre el estatuto de representabilidad cinematográfica de la experiencia nazi, destacamos el modo en que el cineasta pone el foco en denunciar una fabricación en serie de narrativas de la

---

<sup>51</sup> Durante el transcurso del film, suenan composiciones del disco *Epigraphs* del dúo mencionado.

memoria. Como hemos visto, Godard dirige su crítica a las ficcionalizaciones cuyo tratamiento del tema histórico se presenta como melodramático y sentimental, dejando en segundo plano un abordaje que permita reflexionar en torno al nazismo en cuanto hecho social. La postura godardiana expresa el problema identificado por Huyssen (2006: 174) como “la presunción de que una comprensión cognitiva racional del antisemitismo alemán bajo el régimen nacionalsocialista es *per se* incompatible con una representación (...) emotiva de la Historia (*history*) como historia (*story*)”. Mediante la cronología invertida del desarrollo argumental, la manipulación del color de la banda de imagen y el uso descoordinado de la música, Godard ofrece una narrativa que se posiciona contra las opciones estéticas con que el cine comercial alcanza cuotas masivas de público espectador, como es el caso de *Schindler's list*, pero además propone una novedosa forma de la transmisión mediática. A partir de las elecciones formales que Godard toma en *Éloge de l'amour*, nos interesaba revisar el concepto brechtiano de *verfremdungseffekt* [técnica de distanciamiento]. De este modo, logramos identificar los recursos técnicos “no aristotélicos”, específicamente cinematográficos, que el cineasta emplea en la construcción narrativa del film, estableciendo un diálogo con los presupuestos de la teoría dramaturgica ideada por Brecht. Estas técnicas no solo ponen en cuestión las convenciones dramáticas, sino que, además, su efecto desplaza a los espectadores del lugar de consumo pasivo del acontecimiento histórico como espectáculo, para contribuir a formar en ellos una mirada distanciadora. La ficción godardiana, apoyada en la teoría brechtiana del teatro, ilumina con una nueva luz la relación problemática entre industria cultural e historia.

## 5. Bibliografía

- Althusser, L. (2004) [1967], “El 'Piccolo' Bertolazzi y Brecht (Notas acerca de un teatro materialista)”, en *La revolución teórica de Marx*, México, Siglo XXI, pp. 107-125.
- Arfuch, L. (2013), *Memoria y autobiografía: exploraciones en los límites*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- Aumont, J. et al. (2005) *Estética del cine. Espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje*, Buenos Aires, Paidós.
- Bárcena, F. (2001) *La esfinge muda. El aprendizaje del dolor después de Auschwitz*, Guadalupe, N.L, Anthropos – Universidad de Nuevo León.
- Barthes, R. (2009) *Escritos sobre el teatro*, Barcelona, Paidós.
- Benjamin, W. (1999) *Tentativas sobre Brecht: Iluminaciones III*, Buenos Aires, Taurus.
- Benjamin, W. (2015) *La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica y otros textos*, Buenos Aires, Ediciones Godot.
- Bergson, H. (1977) *Materia y memoria. Ensayo sobre la relación del cuerpo con el espíritu*, Madrid, Alianza.
- Bevilacqua, G. (2014) “A propósito de La lista de Schindler (Steven Spielberg, 1993): una revisión del 'desafío' del cine a la historiografía moderna”, en *Imagofagia*, n° 9, abril, Buenos Aires. Recuperado de: <http://www.asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/view/527>
- Bordwell, D. (1996) *La narración en el cine de ficción*, Barcelona, Paidós.
- Bordwell, D. y Thompson, K. (14 de diciembre de 2007). “Godard comes in many shapes and sizes”, *Observations on film art*. Recuperado de: <http://www.davidbordwell.net/blog/2007/12/14/godard-comes-in-many-shapes-and-sizes/>
- Bratu Hansen, M. (2001), “Schindler’s List is not Shoa: Second Commandment, Popular Modernism, and Public Memory”, en Zelizer, B., *Visual Culture and the Holocaust*, Londres, The Athlon Press, pp. 127-151.
- Brecht, B. (1953) *Para un teatro épico*, Buenos Aires, Raigal.
- Brecht, B. (1963) *Breviario de estética teatral*, Buenos Aires, La Rosa Blindada.
- Brecht, B. (1973) *Escritos sobre teatro*, Buenos Aires, Nueva Visión.
- Brecht, B. (1984) *El compromiso en literatura y arte*, Barcelona, Península.

- Brody, R. (2008) *Everything is Cinema: The Life and Work of Jean-Luc Godard*, New York, Holt.
- Burucúa, E. y Kwiatkowski, N. (2014), *Cómo sucedieron estas cosas. Representar massacres y genocidios*, Buenos Aires, Katz.
- Cangí, A. (2009), “Jean-Luc Godard. Políticas de la imagen: premonición, reconstrucción, resistencia”, en Revista *KEPES*, año 6, n° 5, enero-diciembre, pp. 7-18.
- Castello, G. (1965), *El cine neorrealista italiano*, Eudeba, Buenos Aires.
- Chion, M. (1993), *La audiovisión: Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*, Barcelona, Paidós.
- Comolli, J-L. (2009), *Cine contra espectáculo seguido de Técnica e Ideología (1971-1972)*, Buenos Aires, Manantial.
- Cosci, L. (2010), “Camino de rememoración. La memoria y la construcción del conocimiento histórico en la hermenéutica de Paul Ricoeur”, en *Cifra* n°6, Santiago del Estero, pp. 29-40.
- Didi-Huberman, G. (2004) *Imágenes pese a todo. Memoria visual del Holocausto*, Barcelona, Paidós.
- Didi-Huberman (2015) *Remontajes del tiempo padecido. El ojo de la historia 2*, Buenos Aires, Biblos.
- Dubois, F. (2000) *Video, cine, Godard*, Buenos Aires, Libros del Rojas - Eudeba.
- Dort, B. (1969 [1966]) “Pedagogía y forma épica en el teatro de Brecht”, en *Teatros y Política*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor, pp. 58-70.
- Emmelhainz, I. (2018), *Jean-Luc Godard's Political Filmmaking*, Londres, Palgrave Macmillan.
- Eisenstein, S. (1989) *Teoría y técnicas cinematográficas*, Madrid, Rialp.
- Farocki, H. (2013) *Desconfiar de las imágenes*, Buenos Aires, Caja Negra.
- Farocki, H. y Silverman, K. (2016) *A propósito de Godard*, Buenos Aires, Caja Negra.
- Fotiade, R. (2013) *A Bout de Souffle: French Film Guide*, Londres, I.B. Tauris.
- Gaudreault, A. y Jost, F. (1995) *El relato cinematografía. Cine y narratología*, Barcelona, Paidós.
- Godard, J-L. y Ishaghpour, Y. (2005) *Cinema. The archeology of Film and the Memory of a Century*, Oxford, Berg.
- Godard, J-L. (2017 [2001]), *Elogio del amor*, Buenos Aires, Interzona.

- Gómez Tarín, J. (2010) *El análisis de textos audiovisuales. Significación y sentido*, Santander, Shangri-la.
- Gubern, R. (1974) *Godard polémico*, Barcelona, Tusquets.
- Halbwachs, M. (2004) *Memoria colectiva*, Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza.
- Hoberman, J. (3 de septiembre de 2002) "Invisible Cities", en *The Village Voice*. Recuperado de: <https://www.villagevoice.com/2002/09/03/invisible-cities-2/>
- Huyssen, A. (2002) *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*, Buenos Aires, FCE – Instituto Goethe.
- Huyssen, A. (2006) *Después de la gran división. Modernismo, cultura de masas, posmodernismo*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora.
- Jameson, F. (2013) *Brecht y el método*, Buenos Aires, Manantial.
- Jelin, E. (2018) *La lucha por el pasado. Cómo construimos la memoria social*, Buenos Aires. Siglo XXI.
- Kinsman, R.P. (2007) *Radical form, political intent: Delineating countercinemas beyond Godard*, Indiana, Indiana University.
- LaCapra, D. (2006) *Historia en tránsito. Experiencia, identidad, teoría crítica*, Buenos Aires, FCE.
- Lanzmann, C. (3 de marzo de 1994), "Holocauste, la représentation impossible", en *Le Monde*. Recuperado de: <http://www.pileface.com/sollers/spip.php?article1690>
- Lesage, J. (1983) Godard and Gorin's left politics, 1967-1972 en *Jum Cut*, no. 28, abril, pp. 51-58. [Recuperado de: <http://www.ejumpcut.org/archive/onlinessays/JC28folder/GodardGorinPolitics.html> ].
- Lukács, G. (1967), "Supo provocar crisis saludables", en *Brecht*, Buenos Aires, Editorial Jorge Álvarez, pp. 123-125.
- MacBean, J.R. (1972) *Godard and the Dziga Vertov Group: Film and Dialectics*, en *Film Quarterly* XXVL/1, no. 72; pp.30-44.
- MacCabe, C. (1998) *Godard: Images, Sounds, Politics*; London, Macmillan.
- Maier, C. (1988) *The Unmasterable Past; History, Holocaust and German National Identity*, Harvard University Press, Cambridge (Mass.).
- Martin, A. (abril 2002/ agosto 2017) "Ode to something" y "Postscript", en *Film Critic*. Recuperado de: <http://www.filmcritic.com.au/reviews/e/elope.html>

- Mekas, J. (1975) *Diario de cine*, Madrid, Fundamentos.
- Metz, Ch. (1991) “Cuatro pasos en las nubes, vuelo teórico”, en *L'Énonciation impersonnelle ou le site du film*, París, Méridiens Klincksieck. La traducción es de María Eugenia Fornari. Recuperado de: <https://edoc.pub/metz-cuatro-pasos-en-las-pdf-free.html>
- Milne, T. (1980) *Godard on Godard*, New York, Da Capo Press.
- Morgan, D. Late (2013) *Late Godard and the Possibilities of Cinema*, Berkeley, University of California Press.
- Mumford, M. (2009) *Bertolt Brecht*, London, Routledge.
- Munté Ramos, R-À. (2011) *La ficción sobre el Holocausto: silencio, límites de representación y popularización en la novela Everything is Illuminated de Jonathan Safran Foer* (tesis doctoral), Universitat Ramon Llull, Barcelona. Recuperado de: <https://www.tesisenred.net/handle/10803/81073>
- Naugrette, C. (2004) *Estética del teatro. Una presentación de las principales teorías del teatro y una reflexión transversal sobre las problemáticas de la creación teatral*, Buenos Aires, Artes del Sur.
- Oubiña, D. (comp.) (2014) *Jean-Luc Godard: el pensamiento del cine. Cuatro miradas sobre Histoire(s) du Cinéma*; Buenos Aires, Paidós.
- Passerini, L. (1992) *Memory and Totalitarianism*, Nueva York, Oxford University Press.
- Piglia, R. (2014) *Antología personal*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- Quintana, A. (2017) “Algunos apuntes sobre el uso del sonido en el cine de Jean-Luc Godard”, en *Panambí* n° 4 Valparaíso jun., pp. 49-63.
- Rancière, J. *El rojo de La Chinoise: política de Godard*, en *La fábula cinematográfica Reflexiones sobre la ficción en el cine*, Barcelona, Paidós Comunicaciones 159 Cine, 2001, pp. 167-177.
- Ricoeur, P. (1998) *La lectura del tiempo pasado: memoria y olvido*, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid.
- Ricoeur, P. (2004) *La memoria, la historia, el olvido*, Buenos Aires, FCE.
- Rancière, J. (2010) *El espectador emancipado*, Buenos Aires, Manantial.
- Rocha, G. (1993 [1971]) “La estética del sueño”, en *Revista La Caja*, n° 4, junio-julio. La traducción es de Christian Ferrer. Reuperado de: [http://70.32.114.117/gsd/collect/revista/index/assoc/HASHc946/71730abf.dir/r41\\_15nota.pdf](http://70.32.114.117/gsd/collect/revista/index/assoc/HASHc946/71730abf.dir/r41_15nota.pdf)

- Rohmer, E. (7 de mayo de 2012) “La música en Godard”, en *Blog Intermedio*. Recuperado de: <https://intermediodvd.wordpress.com/2012/05/07/la-musica-en-godard-por-eric-rohmer/>
- Domínguez, M. et al. (2008) “Cine”, en Rossaroli de Bredan et al., *Glosario de términos literarios y cinematográficos*, Bahía Blanca, EdiUNS.
- Samuel, R. (1996) *Theatres of Memory*, Londres, Verso.
- Sarlo, B. (2005) *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*, Buenos Aires, Paidós.
- “Schindler’s List: Myth, movie and memory” (29 de marzo de 1994), *The Village Voice*, pp. 24-31.
- Sofair, M. (2004) “In Praise of Love (Éloge de l’amour)”, en *Film Quarterly*, 58 (2), 36-44.
- Sontag, S. (1985 [1969]) *Estilos radicales*, Madrid, Muchnik.
- Sontag, S. (2006) *Sobre la fotografía*, México, Alfaguara.
- Sterritt, D. (1997) *The films of Jean-Luc Godard. Seeing the invisible*; Cambridge, Cambridge University Press.
- Stuber, D. (29 de agosto de 2011) “Seeing Nothing: Lanzmann, Godard and Sontag’s Fantasies of Voluntarism”, en *Screenmachine*. Recuperado de: [https://web.archive.org/web/20120101000000\\*/http://www.screenmachine.tv/2011/08/29/seeing-nothing-lanzmann-godard-and-sontag%E2%80%99s-fantasies-of-voluntarism/](https://web.archive.org/web/20120101000000*/http://www.screenmachine.tv/2011/08/29/seeing-nothing-lanzmann-godard-and-sontag%E2%80%99s-fantasies-of-voluntarism/)
- Todorov, T. (2002) *Memoria del mal, tentación del bien*; Barcelona, Península.
- Traverso, E. (2011) *El pasado, instrucciones de uso: historia, memoria, política*, Buenos Aires, Prometeo.
- Vasconcellos, J. (2008) *A Pedagogia da Imagem: Deleuze, Godard- ou como produzir um pensamento do cinema*, en *Educação & Realidade*, v.33, n 1, jun/jul., pp. 155-168, RS. Brazil.
- Vice, S. (2000) *Holocaust Fiction*, Londres, Routledge.

## 6. Filmografía

- *Bonjour Tristesse* (Preminger, 1958)
- *Éloge de l’amour* (Godard, 2001)

- *Fuego inextinguible* (Farocki, 1969)
- *Je Vous salue, Sarajevo* (Godard y Miéville, 1993)
- *Le Petit Soldat* (Godard, 1960)
- *Passion* (Godard, 1982)
- *Schindler´s List* (Spielberg, 1993)
- *Shoa* (Lanzmann, 1985)
- *The Man Who Shot Liberty Valance* (Ford, 1962)