

**JLG/JLG AUTORRETRATO DE DICIEMBRE: EL INVIERNO EN QUE
GODARD SE PUSO DE LUTO**
**JLG/JLG JLG/JLG SELF-PORTRAIT IN DECEMBER: GODARD'S
MOURNING THROUGH THE WINTER**

Marta M. Mata

Universidad de Málaga, España
digging.in.the.sun@gmail.com

Resumen:

El presente artículo pretende analizar la inscripción de Godard en *JLG/JLG Autoportrait de décembre* (*Autorretrato de diciembre*, 1994) para demostrar cómo el cineasta, a través de su autorretrato y fruto de su propia concepción de la responsabilidad, intenta practicar su inmolación como figura autoral. No lo conseguirá, alegando que es algo que debe a sus espectadores. Todo ello lo hará a través de un discurso estructurado como el reflejo de un pensamiento en proceso que obliga al espectador a participar en la producción de sentido del mismo y acudiendo a toda una suerte de referencias cinematográficas, filosóficas y literarias que conectan con su persona y lo constituyen.

Abstract:

This article is an attempt to analyse Godard's inscription in *JLG/JLG Autoportrait de décembre* (1994), to demonstrate how the film-maker tries to kill himself as biographical figure through his self-portrait and because of his own concept of author's responsibility. He will not achieve his objective, although expresses that it is something he still owes his audience. All this he will do through a fragmented discourse structured as a reflection of his own thought in process, obliging his spectator to participate in the production of meaning and resorting to references of all sort (cinematographic, philosophic and literary) that connect with himself as cultural being

Palabras clave:

Film-ensayo; autorretrato; inscripción; Godard; responsabilidad autoral; pensamiento

Keywords:

Film-essay; self-portrait; inscription; Godard; author's responsibility; thought

Este artículo nace de un estudio exploratorio anterior de *JLG/JLG Autorretrato de diciembre* (1994) realizado en colaboración con Elisabeth Osuna, Marta Osorio y José Morillo cuyas indagaciones han servido para encontrar algunos puntos claves de este texto junto con el análisis efectuado en *The Author as Receiver* por la teórica estadounidense Kaja Silverman.

1.- Introducción

En JLG por JLG, ¿qué quiere decir ese ‘por JLG’?. Se tratará de paisajes de infancia y de otro tiempo, sin nadie en ellos y también paisajes más recientes en los que han tenido lugar las tomas.

JLG en *Autorretrato de diciembre*.

JLG/JLG Autorretrato de diciembre es un autorretrato, no una autobiografía, como bien dice la voz *off* del cineasta en el film. Godard vincula así su proyecto a la pintura. Es JLG en el espejo, atravesándolo, no el relato narrativo (literario) autobiográfico. Pero más allá de a la pintura, lo conecta al propio cine como lenguaje capaz de pensar y hacer ver (*donner à voir*), por encima de la figura autoral, biográfica, que ha de quedar en un segundo plano. Hay que negarse a uno mismo, asumir los deberes antes de reclamar los derechos.

JLG/JLG Autorretrato de diciembre es un autorretrato postrero del arte de vivir mencionado en el film. Godard se separa de sí mismo para hablar en tercera persona, aunque finalmente acaba asumiendo que su propio ego queda por encima de su texto. En este artículo haremos dialogar la película con la producción de pensamiento extracinematográfica del cineasta, esto es, las entrevistas recogidas en el libro *Pensar entre imágenes. Conversaciones, entrevistas presentaciones y otros fragmentos* (Aidelman, N; De Lucas, G., 2010) hasta 1995, fecha de estreno del film que nos ocupa. Asimismo vamos a proceder a determinar la inscripción de Godard como enunciador dentro de la obra. Sabiendo que *JLG/JLG* es una forma polifónica, una superficie plagada de relaciones intertextuales, nos detendremos en aquéllas que nos resulten más significativas a la hora de determinar el sentido del film y su relación con el pensamiento godardiano en esos años, pues un autorretrato, es un retrato del instante, del presente, su presente.

El pensamiento como tal es complejo. Godard habla de política, de arte, de Europa, del lenguaje, de la mujer, del régimen de la representación y de la percepción (ligada a la fenomenología).

2.- Base teórica y conceptos

2.1 El ensayo filmico

He intentado filmar un pensamiento en proceso, pero, ¿cómo se puede hacer eso? Todavía lo ignoramos.

JLG en los años 60 (Aidelman, N; De Lucas, G., 2010, p. 30).

Entre las aguas del discurso de la realidad, el de ficción y el cine de vanguardia, la categoría filmica ensayística se erige como producción de un discurso resultante de la conciencia de su enunciador. Para Català el film ensayo es una forma ecléctica, un discurso que pone el énfasis en los procesos de reflexión antes que en el contenido de la misma. Constituye un pensamiento que se elabora en pantalla “a través de una serie de herramientas retóricas que se construyen al mismo tiempo que el proceso de reflexión” (Català, 2005, p. 123).

Al incorporar la identidad del cineasta, el ensayo filmico admite el uso de cierto nivel de ficcionalización y la utilización de máscaras en la representación. Como afirma Alberto N. García Martínez (2006, p. 102), “el ‘yo’ adquiere en este tipo de texto un neto protagonismo intelectual”. Esto es así debido a la inserción en el discurso de elementos de la propia biografía del autor y su actividad artística. La enunciación en primera persona se materializa en el film ensayo en base a diferentes formalismos (*voz off*, verbos en primera persona, referencias a la obra anterior del cineasta, etc.).

2.1.1. Fragmentación

Si el ensayo filmico es reflejo del pensamiento, su construcción se basa en la fragmentación de ideas. Además según Renov (1989) el discurso del ensayo filmico vincula la exploración personal con la socio-histórica, lo que implica una mayor oscilación del yo en el discurso a través de las diferentes ideas que se exponen a lo largo del relato metarreflexivo y por lo tanto un mayor fraccionamiento al seguir los patrones mismos del pensamiento.

El film ensayo carece de un formalismo concreto puesto que sigue las vías del pensamiento que tienden en cierto modo a la reflexión filosófica del instante (García Martínez, 2006).

2.1.2. Demanda de un papel activo por parte del espectador

El ensayo fílmico requiere una atención especial hacia su discurso por la cantidad de referencias que puede llegar a incluir y las interrelaciones que se dan entre todas en una estructura reflexiva que se construye mientras se desarrolla.

El espectador debe entrar en diálogo con el enunciador. En el ensayo audiovisual la “falta de continuidad entre elementos diferentes provoca una mayor visibilidad del mecanismo de montaje y hace al espectador consciente de las costuras y las nuevas relaciones significantes que la unión de materiales diversos genera” (García Martínez, 2006, p. 100). Además el enunciador apela constantemente al espectador en una suerte de diálogo intelectual que rige y estructura todo el discurso. Lo hace de forma directa con la voz en *off* “con el deíctico ‘tú’ y verbos en segunda persona” (García Martínez, 2006, p. 103). Dada la igualdad intelectual que presupone el enunciador a la hora de estructurar el discurso, pone énfasis en su argumentación y en los intersticios de ésta.

2.1.3 Forma polifónica

Según Alberto N. García Martínez (2006) el ensayo audiovisual es un collage de recursos metacinematográficos que ya existen y que sirven para dar cohesión formal al discurso del enunciador. Entre ellos pueden enclavarse aquellos que favorecen la puesta en abismo del film como la aparición de cámaras, mesas de montaje y todos los elementos necesarios para su producción. También se producen fracturas en la narración siguiendo con la idea del flujo de conciencia. Son normales las referencias a otras obras artísticas, la desvinculación del sonido de la imagen y la indeterminación de la obra, que se mantiene abierta.

2.2. Autorretrato filmico

Autorretrato, no autobiografía (...)

El pasado ni siquiera ha sido pasado

JLG, *Autoportrait de Décembre*.

Godard nos conduce por un discurso ensayístico fuertemente centrado en la imagen y fragmentado. Nos habla del presente de su pensamiento y como obra del yo incluye sus inquietudes personales, y sin embargo no genera una narración retrospectiva de su persona. No existen unos valores cronológicos que se respeten como ocurre en las autobiografías, sino que utiliza retazos de su experiencia personal (su foto de niño, su casa, los paisajes de su infancia) para construir un reflejo de un pensamiento ligado siempre a la contingencia del presente.

El autorretrato se ha practicado sobre todo en la pintura, frente a la autobiografía que es más propia de la literatura. De ahí ese discurso tan fragmentado que presenta *JLG/JLG*, que se separa del ensayo literario para mostrar retales del pensamiento del propio Godard en un momento en que la televisión gana terreno y está ocupado en realizar el complejo ensayístico televisivo que será *Histoire(s) du cinéma* (1989-97).

“El autorretrato se configura como una imagen de sí mismo (autos+ retrato)” (Gómez, 2013, p. 57; Gómez, 2015, p. 368) donde el *bios* (el pasado) está menos presente que en la autobiografía, aunque se lo convoque porque explica lo que es el yo en el presente. A Godard le sirve como excusa para poner en marcha el discurso.

El autorretrato se centra en lo que se es y puede dejarse de ser, pero también es un ejercicio de reflexión acerca de los límites de la representación y está condicionado por el lenguaje que lo expresa. Por eso Godard hablará del propio cine dentro de *JLG/JLG* y lo vinculará al lenguaje por excelencia de los autorretratos: la pintura que, como el cine, se desarrolla en el tiempo y no es producto del instante.

La diferencia con un autorretrato normal es que el director juega aquí al escondite con el espectador. Sabemos que es él todo el tiempo, son sus referentes, es su voz (dramatizada, ¿estará actuando?), si bien lo vemos de

espaldas, hasta que procede a hablar de sí mismo en tercera persona, pues es Godard hablando desde el espejo, no sobre sí mismo de manera directa: No es JLG por JLG. Autorretrato, no autobiografía. Está reflexionando sobre sí, sobre su patria (el cine, que es el lenguaje con el que se expresa) y su mercantilización, y su paisaje (su percepción de lo visible).

Para que verdaderamente se produzca el autorretrato, es necesario que la presencia del autor sea efectiva. Si en el caso de la pintura se construye una imagen del propio artista, en el cine tendríamos al enunciador del filme interpretándose a sí mismo, sin ningún mediador posible, sin la construcción de un álgter ego a través de la labor interpretativa de un actor. “El yo tiene que estar presente, no puede estar delegado” (Gómez, 2013, p. 59). Y para ello tiene que proceder a insertarse nominalmente, con el apelativo por el que es conocido. El enunciador ha de estar presente en el enunciado. *JLG/JLG* es autorretrato en la medida en que otros personajes del film lo llaman por su nombre y él mismo utiliza el apelativo de *Jeannot* para referirse a sí mismo, casi siempre desde la tercera persona.

El autorretrato no está exento de ocultamiento, hipérbole o de la promoción de una distancia irónica a través de la inserción física deformada. Y, aunque la deformación es más fácilmente practicable en la pintura, ello no quiere decir que ésta no esté presente en el autorretrato audiovisual. Así, los autorretratados recurren al fragmento, la descontextualización y la polifonía.

En el autorretrato audiovisual el sujeto es un sujeto en obra. En una imagen producto de la técnica, como la cinematográfica, aparecería el sujeto multitud, un yo fabricado que es cualquiera, que es todos. El autor de un autorretrato es protagonista en pos de una memoria y una búsqueda de sí mismo. Pasa de lo más personal a lo impersonal, se transforma de lo singular en lo general. Es transhistórico (Bellour, 2009, pp. 294-295).

Si muchos pintores al autorretratarse lo hacen con los elementos de su oficio o en el propio proceso de construcción de la representación y son pintura, mostrando en acción al propio enunciador (recordemos *Las Meninas* de Velázquez) los cineastas se muestran con los instrumentos de su oficio mediante la práctica de la puesta en abismo, la presentación del dispositivo

de grabación en plano y la propia reflexión acerca de la construcción de una película. Así lo hace Orson Welles en *F for Fake* (Fraude, 1973).

El autorretrato tiene su origen en la pintura, ligado a la reivindicación social del artista, y a una reflexión sobre el propio acto de pintar. El cine ha acogido para sí esa reflexión, y la forma ensayística es el máximo exponente de ello. Y es que transponer el pensamiento del ensayo literario a la imagen de uno mismo produce amalgamas dispersas de ideas, imágenes y sonidos.

3.- Análisis

El semblante aterrado que tengo en esta fotito y que no provenía simplemente de un par de cachetadas ni de un esguince, o de una infracción del reglamento del juicio final imaginado y eso sólo debería ser el objeto de este film, determinarlo.



JLG Autoportrait de décembre.

JLG/JLG Autorretrato de diciembre tiene un tono elegíaco, revestida de un luto azul y punteada por temas fúnebres de Arvo Pärt (*La pasión de San Juan*), Giya Kanchelli (*Mourned by the wind*) Hindemith (*Matías el pintor*, *Sonata per viola e piano n.º 4 op II* y *Musique funèbre pour alto et orchestre à cordes*). El film se convierte en un palimpsesto (Zumalde, 2011) plagado de referencias intertextuales y dotado de una estructura paralela con elementos que se superponen y sonidos no-sincrónicos que completan la imagen, relacionándose con la estructura del pensamiento y su asociación de ideas.

3.1. Inscripción del enunciador

A lo largo del film Godard se inserta física y nominalmente, llamándose a sí mismo por su apelativo de infancia *Jeannot*. El resto de personajes lo tratarán por su nombre, a veces como si no estuviera allí: *Monsieur Godard*, *Monsieur Jean*, *Jean-Luc*, *cet imbecile de Jean-Luc Godard* (este imbécil de Jean-Luc Godard), y por sus iniciales (JLG) por lo que podemos afirmar que

la práctica del autorretrato se hace efectiva. Además, su voz *off* domina todo el discurso fílmico guiándonos a través de él y de lo que piensa, utilizando verbos en primera persona en determinados puntos y optando por referirse a sí mismo en tercera persona en otros.

Resulta llamativo el hecho de que hable de sí mismo de manera despectiva a través de terceros, proyectando lo que otros piensan de él, sobre todo porque los que lo hacen son inspectores del Centro Nacional del Cine: personajes que están de acuerdo con los preceptos de mercantilización impuestos por la regla de la cultura, que está propiciando la muerte del arte de vivir.

En el propio título del film Godard rechaza su posición de enunciador-productor (Silverman, 2001). No se trata de un JLG por JLG. La película abre con una foto de él de pequeño y una sombra proyectada sobre ella. Aquí el cineasta practica una poética de la ausencia: está presente y ausente por partida doble, puesto que él no es ese niño que fue y lo que vemos es la consecuencia de su presencia fuera de campo, las huellas que deja su paso. Sabemos que el niño de la foto es él en tanto que su voz *off* lo confirma.

El principio es el final. Para el director franco-suizo el objetivo del film es determinar por qué estaba de luto por sí mismo siendo niño, inconsciente de las fuerzas oscuras que le reclamarían y poseerían (los propios espectadores que lo llaman a través de un teléfono extradiegético que suena con insistencia).

A lo largo del texto repetiremos este concepto de extradiégesis, siguiendo la distinción establecida por Ramón Carmona entre el sonido diegético como aquel en que “la fuente del sonido está relacionada con algunos de los elementos presentes en lo representado” (2010, pp. 106-107) y el no diegético como aquel en que “la fuente no tiene nada que ver con los elementos de lo representado” (2010, p. 107). Dentro de este último identificamos las voces y sonidos *over* que se instalan “en paralelo a las imágenes, sin relación con ellas emergiendo de una fuente exterior a los elementos que intervienen diegéticamente en el film” (Carmona, 2010, p. 108), como pueden ser los diálogos procedentes de otros textos fílmicos que completan el sentido del film y con los que el comentario *off* (que es tal en la medida en que Godard

aparece representado a lo largo de las imágenes del film, aunque se trate de un sonido igualmente no-sincrónico) se complementa.

Más tarde, la fotografía de Jean-Luc niño reaparecerá justo cuando el discurso habla del concepto de patria, refiriéndose a dos diferentes: la dada (la de su infancia, la que le dieron al nacer) y la conquistada (su obra cinematográfica, el lenguaje en el que vive): “Como aquel negativo del que hablaba Franz Kafka y que se trataba de hacer el positivo”, JLG en *Autoportrait de décembre*.

En los primeros minutos del metraje el cineasta se hace presente por su ausencia y la voz *off* que lo inunda todo, con fuertes inflexiones vocales que evidencian la construcción de un personaje y del que ya nos había hablado al principio: “Aprenderse el papel de memoria. Entrar en la piel de un personaje”. La primera escena evidencia cómo Godard va a proceder a distanciarse de sí mismo siendo actor, insertándose en el propio enunciado fílmico. Va a auto-someterse a deformación a fin de expresarse. Pero todo puede salir mal: “acabar ya sea con un éxito, un triunfo, o por el contrario, un fracaso, un fiasco”.

Nuestro protagonista de luto aparece en los primeros segmentos de película de espaldas, en la sombra, o acudiendo a la fragmentación de su propio cuerpo mediante la presentación en plano de sus manos, practicando, dentro de los límites impuestos por el propio dispositivo cinematográfico, la deformación y el ocultamiento. Un elemento que ejercerá de metonimia del director serán sus características gafas.

El propio dispositivo de grabación, a modo de pluma estilográfica, aparecerá en plano en reiteradas ocasiones, en una puesta en abismo que evidencia que la imagen que vemos es producto del trabajo de otra cámara. Y al final de la película, cuando se revela su sentido, veremos un doble autorretrato, a JLG en el espejo (vemos al cineasta de espaldas mientras graba cómo prende una cerilla sobre una reproducción del cuadro de *El recién nacido* de Delatour, para luego verle a él en la propia pantalla). Es la primera vez que veremos su rostro mientras graba.



Las escenas que transcurren en su casa en Rolle (Suiza) se combinan con imágenes fijas del paisaje que circunda al lago de Ginebra, un paisaje de su infancia (y reciente, donde se efectuaron las tomas). Un paisaje en invierno perpetuo y con el que la voz *off* dialoga. Godard identifica en su propia reflexión la palabra *país* dentro de paisaje (*paysage* en francés), identificándolo con el reino de lo visible que lo constituye a través de la percepción, y que también podría constituirle a través del resto de sentidos, no sólo la vista.

Intercalados aparecen una serie de intertítulos escritos a mano en un cuaderno que parece el de un niño que va al colegio y cuya escritura no puede torcerse. Es a partir de un intertítulo que reza “*After the réquiem*” cuando el director franco-suizo empieza a mostrarse tímidamente (grabando de espaldas, sus manos en plano detalle, de frente leyendo a contraluz poco iluminado, a oscuras) y luego abiertamente, en toda su fisicidad corpórea. Alain Bergala en la presentación del film dice que pareciera que el pensamiento necesitara de esa oscuridad y aislamiento para expresarse, aunque no es así.

A partir de aquí abandonará la primera persona en su voz *off* en pos de la tercera persona (*Jeannot* pone en un intertítulo que se inserta entre los nombres de Roberto, Boris y Nicholas) y las veces que hable de sí lo hará en pasado. En su inserción corporal en las orillas del lago (lugar de transición entre la vida y la muerte) realiza incluso una mirada a cámara, interpelando

al espectador. Pero, ¿Por qué mostrarse después del réquiem y no antes? Quizá porque Godard se cree resucitado como un nuevo tipo de autor.



Con anterioridad a este momento ya habíamos escuchado el nombre de *Jeannot*. La primera vez que lo oímos pronunciarlo es cuando habla de la teoría del estéreo. Un esquema de recepción de estímulos y reflejo de los mismos basado en el sonido, y que se da también en la historia. Todo estímulo tiene su reflejo. Godard es un receptor de estímulos (“Yo que miro y escucho estoy ahí, recibo esta proyección”) y los refleja: “Estoy en la situación que describe esta figura”. La figura que obtiene al dibujar sobre esa hoja en blanco el propio esquema de percepción (un hexagrama a modo de estrella de David, con dos triángulos superpuestos reflejados horizontalmente), le sirve para hablar de aquello que políticamente le preocupa, el conflicto árabe-israelí. Alemania proyectó al pueblo de Israel, y éste reflejó la proyección sobre Palestina.

Para Kaja Silverman (2001) esto es una señal inequívoca de que Godard se retrata como artista-receptor (*receiver*), reconceptualizándose y abandonando la figura del artista productor (brechtiano) de una etapa anterior. Y entonces, el cineasta dejará de estar solo y procederá a conversar con una alteridad femenina de múltiples



nombres en el mes de *Pluviôse* (febrero-marzo) (Cangi, 2009). Una mujer que está ahí con él, haciendo las veces de asistente, pero que amenaza con irse.

Los personajes que le rodean, e incluso él mismo, hablarán de Jean-Luc Godard como alguien que ya ha fallecido, y cuya obra y discurso han quedado sobre la tierra. Más tarde reaparecerá en su casa leyendo libros y citando a filósofos, pintores y cineastas con insistencia, hasta el momento en que vengan a perturbarle los señores del Centro del Cine para mostrarse más tarde caracterizado con guardapolvo y gorrito en la sala de edición, junto a un productor-distribuidor capitalista que no para de refunfuñar.

Aunque Zumalde (2011, p. 150) califique esta última vestimenta como estrafalaria, no podemos asimilarla con una estrategia de caracterización del enunciador como bufón, sino más bien con un retrato como el del pintor en su taller, con sus elementos de trabajo (el negativo fílmico, las tijeras), como lo había hecho ya antes al insertarse grabando con una cámara lo que aparecía en una pantalla de televisión. Aquí el paralelismo con el oficio de pintor es evidente, sólo que en este caso, lo que se retrata es la labor del montador, esencial para Godard.

En otra secuencia lo vemos de cuerpo entero jugando un partido de tenis (deporte relacionado con su propia vida). Se cambia tres veces de ropa en las imágenes subsiguientes: una vez aparece con una camiseta de rayas rojas, otra con una camiseta de rayas azules y una última con camiseta blanca, empleando los colores de la bandera francesa.

Su última inscripción en la diégesis consiste en una conversación con una anciana que cita a Ovidio en latín. El cineasta le demandará a la anciana que le dé el abrigo que lleva, pues es suyo, y se pone a recitar junto a ella, aunque él lo hará en francés. Al final la anciana se lleva el abrigo.



Referencias y alusiones explícitas a su propia producción fílmica pululan por el film, como *Hélas pour moi* (1993) y *Nouvelle Vague* (Nueva ola, 1990), cuyos carteles promocionales cuelgan de las paredes de la sala de edición en la que está cuando entra la asistente de montaje ciega. Ambos montan una escena de *Hélas pour moi* precisamente, de la que escuchamos parte del diálogo. Godard estaba realizando el montaje de este film, junto al rodaje de *Histoire(s) du cinéma* (1989-97), mientras registraba *JLG/JLG*. Se efectúan alusiones verbales directas a esta última:

Sólo JLG lo observó en su historia del cine 1 A donde cuenta que Méliès tenía oficinas en Nueva York y que fueron robadas por la Paramount durante la ofensiva a Verdún (CASANDRA en *Autoportrait de décembre*),

declama la chica que aparece en su casa. Uno de los intertítulos marca un segmento del film denominado *Les signes parmi nous* (1998), que coincide con el nombre de uno de los fragmentos de *Histoire(s)*. La mujer también habla de *Les enfants jouent à la Russie* (1993) y cuando llegan los controladores vemos reproducirse un clip de *La Chinoise* (1967) en un televisor. Uno de los hombres del centro del cine se ríe de JLG, alegando que al crear varias Vietnam había multiplicado también las Américas.

En la playa un fragmento *over* de *Allemagne 90 neuf zéro* (Alemania año 90, 1991) refuerza el discurso sobre la patria.

3.2 La muerte del arte de vivir y la del autor

Roland Barthes decía en *La muerte del autor* que el autor muere metafóricamente cuando la obra deviene texto configurado tanto por éste como el espectador y que todo texto es construido a partir de relaciones intertextuales inconscientes, que pasan a la cultura general. Al principio del filme Godard muestra su fotografía de niño y habla de unas “fuerzas tenebrosas” que lo reclamaban y que él ignoraba, así como del luto por sí mismo. Pero, ¿cuáles son estas fuerzas oscuras y por qué el cineasta no aparece físicamente hasta *after the réquiem* de manera clara?

El director efectúa un reverso cronológico del duelo, expresado también por el desorden sobre los meses del calendario republicano francés en los

intertítulos de la película. Esta referencia implica que Godard no está aludiendo a su muerte real en ningún momento a pesar de su avanzada edad, sino que estaba y está en duelo por una muerte que aún no se había producido y que “es objeto de este filme el determinarlo”, debería producirse en *Autorretrato de diciembre* (Silverman, 2001).

En otro fragmento del discurso verbal, el director apunta: “es necesario que me sacrifique para que el amor cobre un sentido”. Godard cita a Kafka incidiendo en la construcción del negativo del positivo que nos fue dado al nacer, y por tanto, la deconstrucción de sí mismo por medio de la negación.

A la muerte del autor se sumará la muerte de Europa como proyecto, y del arte de vivir. No sólo por las referencias a la desintegración de la zona de los Balcanes y la creciente americanización, sino también a través de esa cita de Tocqueville con la que el director franco-suizo expone que los peores saqueos se hacen en los gobiernos democráticos.

Durante la visita de los controladores del Centro del Cine Godard y Casandra (la muchacha en *shorts* de múltiples nombres) expresan que el cine sirve para revelar imaginarios sociales y lo invisible de lo visible. Ejemplos de ello los tenemos, según Casandra, en *La règle du jeu* (*La regla del juego*, 1939), *La grande illusion* (*La gran ilusión*, 1937), ambas de Jean Renoir, y *The Great Dictator* (*El gran dictador*, Charles Chaplin, 1940) que anticiparon la Segunda Guerra Mundial y críticas a sus polos, del mismo modo que *La Chinoise* (1967) previó la revolución del 68 y *Les enfants jouent à la Russie* (1993) sentenciaba la muerte de Europa. “Pero, ¿de qué muere Europa?” Se pregunta Godard, citando *Trois hommes* de Dostoievski (nacido en otoño y muerto en invierno) a través de Casandra, que habla del sometimiento del pueblo ruso a la religión. En un momento en que Europa había dejado de tener dioses, interesaba que Rusia siguiera teniendo uno para continuar siendo un pueblo esclavo. Curiosamente, son dos de sus directores a los que Godard eleva a la máxima categoría de justicia en su montaje de ideas: Vertov y Eisenstein.

El capitalismo hace que las películas devengan mercancías, sustrayéndoles su capacidad de revelación histórica. En la televisión no vemos películas, sólo

vemos reproducciones. Las películas son mercancías (*trade follows films*) como las camisetas y los cigarrillos, son asfixiadas por la norma de la cultura que las distribuye. Hay que quemarlas, le había dicho Godard a Langlois.

Estados Unidos acabó secuestrando al cine francés. “Es verdad jefe. Hacen pasar las películas a la misma velocidad que los americanos. A 24 y no a 25” dice Joseph, un amigo del cineasta que está en su casa poniendo los filmes que Casandra le pasa: *L’espoir* (*Sierra de Teruel*, André Malraux, 1945) y *Bob le flambeur* (*Bob el jugador*, Jean-Pierre Melville, 1956). Ambas de cineastas franceses.

3.3 Los intertítulos como un discurso de ideas fragmentado que sigue un hilo conductor

Los intertítulos del film son dignos de ser estudiados por separado. Primero porque lo dividen por ideas y segundo porque dialogan entre ellos. Éstos, junto con un montaje paralelo y la superposición de sonidos extradiegéticos procedentes de textos audiovisuales anteriores, fragmentan el discurso de *JLG/JLG Autorretrato de diciembre* convirtiéndolo en obra polifónica.

3.3.1 El reverso del luto

En los primeros intertítulos Godard acude a los meses del calendario republicano francés (Cangi, 2009), para fijar su autorretrato en la estación invernal. Aparecerán rápidamente ante nuestros ojos *Frimario*, *Brumario* y *Vendimiario*. Están en sentido inverso, pues son Diciembre, Noviembre y Octubre respectivamente (más o menos, la correspondencia no es totalmente precisa).

El film viaja hacia atrás hasta llegar a la *Cámara Oscura* (hacia adentro) y luego pasar a la *Linterna Mágica* (que proyecta, hacia afuera). De la misma forma Godard irá de sus espacios privados (su casa en Rolle) a su paisaje una y otra vez. Primero, encerrándose en su casa (un plano con trasfoco nos lleva del exterior de la vivienda vecina al interior del marco de la ventana, encerrándonos antes de que se nos permita salir al mundo).



De hecho, en la primera parte del film domina el espacio de la casa del director sobre el paisaje, cuando al final será el paisaje el que cobre mayor protagonismo.

El cine hace primero el negativo del positivo. La persona según Franz Kafka habrá de construir el negativo del positivo que se le dio al nacer. Godard equipara entonces este viaje hacia atrás por el que transita el discurso con el propio objetivo del film: Determinar el porqué de su prematuro luto, el deberse a unas fuerzas tenebrosas que lo reclamarían. El cineasta al habitar el lenguaje cinematográfico se debe a sus espectadores. Es su deber.

En esto reside la originalidad del origen de la cinematografía: hacer primero el negativo. Edison no lo hizo. Pero sí Auguste y Louis, que inventaron el proyector antes que la cámara. Hay que venir al mundo antes de salir a él, ¿no? Y darnos cuenta de que nuestros derechos sobre él, en caso de que existan, existen tan sólo gracias a nuestros deberes. JLG (Aidelman, N; De Lucas, G., 2010, P. 306).

3.3.2 Dar a ver

Con *Donner à voir* (posible referencia a Paul Éluard) Godard conversa con el espectador e intenta aclararle cómo arte (excepción, de vivir) y cultura (estandarización, norma) se confunden, pero abandona su intento y le pide que le espere.

Más tarde el cineasta se pone de espaldas a nosotros y escribe. Lee en voz alta lo que escribe: una sentencia. El arte de vivir ha muerto por la opresión de la cultura. La norma (el turismo, la guerra, la mercantilización) está asfixiando al arte y esa norma adoptada está eliminando la diferencia y el arte de vivir

en Europa: “Sbrenica, Mostar, Sarajevo”. Los Balcanes son una herida sangrante en el continente europeo y estaban en proceso de desintegración en ese momento. Europa se ha condenado a muerte a sí misma y está asfixiando al arte por la adopción del modelo americano. Estados Unidos no tiene Historia, tiene camisetas, y Europa tiene recuerdos, tiene una Historia que parece estar borrando, olvidándola.

Godard decide dejar de tener miedo en su propia agonía, puesto que él se identifica con el arte. Así, cita a Louis Aragon y su *Rima en 1940, Le crève-coeur*: “Cuando haya que cerrar el libro será sin lamentar nada. He visto a tanta gente malvivir y a tanta gente morir tan bien”.

3.3.3 Después del réquiem, la imagen de la resurrección no llega

Sin duda el intertítulo *After the Requiem* marca un antes y un después. El director empieza a partir de entonces a identificarse a sí mismo. Antes no sabíamos si se trataba de un personaje de ficción. Podría haberlo sido, dado el discurso inicial acerca de la representación que masculla su voz *off* entrecortada. Pero es a partir de *After the réquiem* cuando Godard comienza a hablar de *Jeannot*. Hasta aquí era sólo una foto de un niño sin nombre. Y también nos comunica una teoría acerca de la imagen, una imagen que nace de la aproximación de dos realidades alejadas. Que es fuerte en la medida en que la asociación de ideas que propone es “lejana y justa”.

3.3.4 El fondo del problema, Partí de Liverpool

A *After the réquiem* le siguen *Le fond du problème* y *Parti de Liverpool*. En el primero el cineasta, grabando la pantalla de un televisor, nos habla de dos formas de existencia entre las que navega el vivo: cristal y humo.

El segundo es una referencia a uno de los libros que le marcaron como joven *Jeannot*. Está firmado por Edouard Peisson y escrito el año del nacimiento del propio Godard, por lo que podría ser un signo de un pretendido renacimiento (el de una nueva autoría) que no es real.

3.3.5 El tiempo avanza

Nivoso, Pluvioso. Una alteridad femenina habla con un Otro (Clémence) inaudible que pide una historia, aunque no sabe qué historia quiere. Godard

nunca ha entendido esa necesidad de contar historias y que tan bien hacen los americanos, porque carecen de Historia (Aidelman, N; De Lucas, G., 2010, p. 276). Pero al cuerpo del cineasta que vemos leer en pantalla lo que le preocupa es el carácter de representación que adquiere el lenguaje cinematográfico al construir sus nada inocentes historias. “Una cosa no es lo que uno dice que es (...) Una silla no es una silla” lee de la *Maison éternelle* (E. van Vogt)¹. A partir de aquí, la voz poética reflexiona. Al representar y nombrar las cosas se produce lo que Korzibsky llama identificación “y es la totalidad de esas identificaciones lo que produce la falta de sentido y la tiranía”. Cuando se habla con un lenguaje hay que tener cuidado con lo que se dice, puesto que adquiere un carácter universal, forma parte de la cultura general.

Godard retorna sobre este punto cuando constata que su ego no le permite desaparecer como figura biográfica, en los intertítulos de *La tentation d'exister, Je suis une légende* y *La maison éternelle*.

3.3.6 Vivo en el lenguaje: Maison éternelle

En *La maison éternelle* el director franco-suizo alumbró el cuadro de *El recién nacido* de Georges Delatour, que, según su propia teoría extracinematográfica, podría ser un trasunto del propio cine, puesto que para él el cine es un recién nacido al que no se le ha dejado ser adulto (Aidelman, N; De Lucas, G., 2010, p. 290). Godard dice: “¿Dónde vive? En el lenguaje, y no puedo callarme” Ese lenguaje debería ser su patria conquistada, su casa eterna (*maison éternelle*), el lenguaje cinematográfico. Pero el cineasta es consciente de lo que ya había leído en la novela de van Vogt y relacionado con Korzibsky: “Al hablar me sumerjo en un orden extranjero, desconocido, y de repente me vuelvo responsable. Es necesario que devenga universal”. Al hablar el autor desaparece entre los dos momentos de la palabra. Pero para ser correcto deberá hablar a todos sus espectadores potenciales, devenir universal. Esto se queda en una simple promesa, como veremos más adelante. Es una orden que se da a sí mismo por deber.

¹ Una de las novelas de este autor servirían para construir el argumento de *Alphaville*.

3.3.7 Jeannot: The kingdom of France

Lo que parece quedar de Godard tras el réquiem es un cuerpo que intenta ejercer de página en blanco (Silverman, 2001) pero no lo consigue. En la playa aparecen representados a través del sonido *over* de distintas escenas de películas referentes de lo que Godard considera son las cuatro cinematografías principales, las que componen *Histoire(s) du cinéma*. Italia aparece reflejada en *Roberto* (Rossellini, escuchamos un fragmento de *Paisà, Camarada* 1946); Rusia en *Boris* (Barnet, con *U samogo sinego morya, Al borde del mar azul* 1936), Francia con *Jacques* (Rozier, *Adieu Philippine*, 1962) y Estados Unidos con *Nicholas* (Ray y *Johnny Guitar*, 1954).

Cuando parecía que había concluido aparece un autor más: *Jeannot*, a través de la cita a *Allemagne 90 neuf zéro* (*Alemania año 90*, 1991) del propio Godard. Ésta le sirve para retomar el hilo de discurso centrado en el cine como patria y para hablar de la construcción de la negación de sí mismo a cámara: “El espíritu es sólo esa potencia en la medida en que contempla el negativo de frente (...) y habita cerca de él”.

El personaje de *Alemania Año 90* se pregunta dónde está su tierra amada, y esta idea se ve reforzada por un travelling sobre las estanterías de libros que tiene Godard en su casa, acompañadas por una música triste, pero también por diálogos de otros filmes. Esta vez, incluye también una referencia a Alemania, de la que pasará al intertítulo *Les signes parmi nous*, segmento de *Histoire(s)*.

Aquí tendremos a la mujer asistente pasando la aspiradora y enfrentada a dos retratos de mujer producidos por dos pintores de autorretratos: Rubens (*Susana Fourment*) y Rembrandt (*Mujer tomando un baño*).

3.3.8 Caminos que no llevan a ninguna parte

Estas historias del cine son *Chemins qui ne mènent nulle part* (Caminos que no llevan a ninguna parte), significado que se intensifica por el mismo travelling sobre la estantería, ahora en sentido contrario. La aspiradora deja de sonar y es sustituida por una música sombría. La idea de las cuatro cinematografías se retoma en presencia de los controladores del cine, que

examinan los estantes que Jean tiene en su casa, donde figura además Alemania. La historia del cine no parece llevar a ninguna parte, una vez que las películas han devenido mercancías y han visto anulada su capacidad de hacer visible lo invisible.

3.3.9 La página en blanco es lo que debería quedar al otro lado del espejo

El director vuelve a sentenciar: *Le papier blanc est le vrai miroir de l'homme* (La hoja en blanco es el verdadero espejo del hombre). Aquí es donde según Kaja Silverman (2001) cobran sentido todas las intertextualidades y citas que acoge el film, como forma que tiene Godard de constituirse a sí mismo como página en blanco y de negarse mediante la construcción del negativo del positivo que le fue dado al nacer. Este pasaje se relaciona con la fenomenología y las dos nociones de patria reaparecen. En “país está paisaje”. La página en blanco es lo que hay al otro lado del guión que separa las iniciales *JLG/JLG*.

3.3.10 El montaje es una cuestión moral. Hay que ser justo, no rentable

Más tarde entraremos en la sala de edición por los intertítulos *Cahiers pour une morale, Une ténébreuse affaire, Le je ne sais quoi et le presque rien y Choix des élus*. Éstos hacen alusión al oficio del montador. El montaje es una cuestión moral para Godard. Siendo así es lógico que la montadora se llame Justicia Ciega Fielding.

En estos segmentos es donde se permite una crítica directa a las empresas de distribución que quieren mercantilizar el cine, a partir de ese señor de pelo largo que está atendiendo el teléfono y que llama a la asistente de montaje “ *salope*” por ser ciega. Este personaje se marcha ofendido ante el montaje de *Hélas pour moi* que han hecho (“Esto no acabará así”, grita). Este hombre quiere vender las películas que el cineasta todavía no ha hecho y solamente está interesado en la rentabilidad económica:

Los ingleses son como los otros. 100% para el distribuidor hasta amortizar el coste final de la película, impuestos no incluidos. Hasta que haya ingresos netos para el productor sobre el coste de la película.

HOMBRE en la sala de edición de *Autoportrait de décembre*.

3.3.11 En la política de los autores el autor quedó al final por encima de la obra

El resto de intertítulos: *La tentation d'exister*, *Quarante-trente y Notre préguerre* hablan de la dificultad que entraña matarse y convertirse en el receptáculo del que hablaba Silverman para comunicarse con su espectador en el momento de la resurrección. El ego de Godard es demasiado grande y la tentación de existir acusada. Y todo es debido a la mala interpretación que se hizo de la política de los autores desde la Nouvelle Vague (*notre preguerre*). Jean-Luc Godard, figura biográfica, se impone al JLG responsable que atraviesa el espejo de la página en blanco.

3.3.12 El pasado sigue ahí

El último intertítulo (*El pasado no está muerto, ni siquiera ha sido pasado*) habla de una biografía que no se ve capacitado aún de abandonar, de un sentido de propiedad sobre sus palabras que todavía le persigue.

3.4. La pintura y la alteridad

El film aparece vinculado a dos pintores de autorretratos, que serán los que aparezcan citados más de una vez, y que, además, durante la primera aparición de la asistenta sin nombre en plano, coexisten dentro de un mismo caballete con dos retratos de mujer: Rubens y Rembrandt.

Autorretratos de ambos figurarán también a lo largo del discurso en forma de citas más o menos ocultas: Rubens está en ese travelling de recortes de postales de pinturas sobre la mesa de Godard con *Rubens and Helene de Fourment in the Garden* (más adelante un detalle) y Rembrandt frunce el ceño en una esquina de la sala de edición² A ellos se suma Egon Schiele, con el que Godard profundizará en las relaciones hombre-mujer.

² En una parte del plano vemos *Self-Portrait. Frowning*.



La mujer aparece representada en *JLG/JLG* a través de cuatro figuras, tres presentes y una ausente que forma parte de la biografía de Godard: la joven en casa del cineasta, la montadora ciega, la vieja en el paisaje de los alrededores del lago y la pareja del cineasta (Anne-Marie Miéville).

3.4.1 La mujer sin nombre

La joven en *shorts* aparece en el discurso como el director, poco a poco. Primero lo hace su voz, después la vemos a contraluz sin posibilidad de identificar sus rasgos y por último, nítidamente, como un fantasma que pulula por las estancias de la casa de Rolle, lo mismo que el cuerpo de Godard. Esta mujer lo llama constantemente, y su cuerpo, sexualizado por esa vestimenta ridícula para la estación hibernal, se relaciona con el de la *Fatale Beauté* de *Histoire(s) du cinéma* y que parte de un estudio de la

película *The Killers* (*Forajidos*, Robert Siodmak 1946), con Ava Gardner (Aidelman, N; De Lucas, G., 2010).



Para Godard, con una chica y una pistola bastaba para hacer una película en el período en que trabajaba con Anna Karina. Este pensamiento lo matiza más al reconocer que “son sobre todo los chicos quienes han filmado a las chicas, y que eso también ha sido fatal para esta historia, para el hecho mismo de que se quieran contar historias” (Aidelman, N; De Lucas, G., 2010, p. 277). Y esto ha pasado también en la pintura, donde han sido los hombres los que han retratado a las mujeres. La mujer interpela al director y lo amenaza con marcharse y dejarlo solo: “*Monsieur Jean! Je m’en vais!*” Un travelling avanza por distintas representaciones más o menos sexualizadas de mujeres, en muchos casos mujeres sin nombre como la propia chica que habita el espacio del cineasta y que toma distintos nombres (Adrienne, Brigitte, Casandra). Sobre una mesa quedan *Nana* (Manet), *Young girl in a boat* (Renoir), dibujo de *Helena Fourment* (Rubens), *Wally en blusa roja con la rodilla levantada* (Schiele), *La muerte de Lucrecia* (Cagnaci), *Woman with White Stokings* (Courbet), *Venus del espejo* (Velázquez), *The Bolt* (Fragonard), *Rubens and Helene de Fourment in the Garden* (Rubens), *Half-Naked Woman* (Kirchner) y *Portrait of Anne* (Nicholas de Stäel). Son pocas las retratadas con nombre propio. Y son éstas las que verdaderamente adquieren importancia para el pintor.

Las pinturas avanzan del Renacimiento a la pintura figurativa con alto grado de abstracción de Stäel, anteriormente citado en otras películas del director como *Pierrot le fou* (*Pierrot, el loco*, 1965). La imagen cinematográfica se vincula por su propia técnica con el primer período, pero Godard siempre ha

defendido la posibilidad de un cierto grado de abstracción dentro de ese mundo deudor de lo real por el montaje.

Tras el travelling, el personaje del director extrae de una carpeta dos imágenes de Schiele: *Self-portrait standing* (autorretrato de hombre) y *Female Nude* (una mujer desnuda y mutilada). Mientras la joven insiste en decirle que se marcha, Godard sentencia citando a William B. Yeats: “Lo trágico en las relaciones sexuales es la virginidad de las almas” aludiendo a la falta de comunicación entre estos dos mundos: el masculino y el femenino. Justo entonces, repara en que su asistente se está enfadando “¿Qué pasa, Adrienne?” le pregunta y otro golpe más del piano nos lleva a un plano cerrado de Helène de Fourment, segunda esposa de Rubens. En el plano siguiente, Godard examina *Le départ de la nourrice* (La marcha de la nodriza) de Jean Baptiste Greuze mientras Adrienne lo sostiene. Esta obra refuerza la partida de la mujer, que le desea buena suerte. La musa lo ha abandonado.



Godard se despide: “Adiós Adrienne”. Ella lo corrige: “Brigitte, señor, Brigitte”, así que sigue ahí, pero ahora es otra. Godard dice no estar seguro de eso, de que se llame Brigitte. El cineasta lee la muerte de Adrienne Mesurat del libro de Julie Greene, una mujer que lucha contra los remordimientos de haber empujado a su padre por las escaleras (Cangi, 2009). Este personaje transita de la locura a la despersonalización, que Godard proyecta sobre la pobre asistente y que concuerda con la representación que los artistas han hecho de la mujer cuando no la han

retratado como persona sino simplemente como modelo. Godard le tiende el libro y ella le da las gracias. Como parece que va a dejar el trabajo de asistente, el cineasta le advierte: “Te vas a quedar en el paro”, pero no. Según Delors “Europa iba a construir grandes autopistas informáticas. Habrá trabajo para todos” pronuncia Adrienne. Los dos personajes se responden en sus monólogos tozudos. Y Godard acusa la soledad ante la partida de la mujer.

3.4.2 Je suis Anne-Marie

Entonces entrará en juego la figura ausente de Anne-Marie Miéville, a la caída de la tarde, mientras Godard lee a Jean Paul Toulet, escucha jazz y cita *Journal d'un curé de campagne (Diario de un cura rural, Robert Bresson, 1951)*. El cura describe su última conversación con la condesa muerta, y cómo fue capaz de regalarle una paz que ni él mismo poseía.

Según lee el cineasta, Toulet quiere que los pensamientos de la alteridad femenina que percibe en silencio sean para él. Una voz femenina *over* declara: “Soy Anne-Marie”. Otra referencia a la pareja del cineasta la tendremos en la sala de edición, donde junto a los carteles de films del propio Godard encontraremos el de *Mon cher sujet (Mi tema favorito, 1988)*.

3.4.3 La mujer sin nombre es Casandra

La joven en *shorts* vuelve a habitar el espacio de Godard, pasando un plumero por los estantes, cuando llegan los controladores del Centro del Cine, en una escena en la que examinan sus estanterías. Aquí la mujer no para de profetizar, y los hombres la acallan, llamándola Casandra (como la vidente de la mitología). La joven se mimetiza con el propio pensamiento de un JLG muerto. No deja de citar sus afirmaciones, de oponerse a esos controladores que vienen a llamarlo imbécil. Godard y la mujer se hermanan como voces acalladas por la norma de la cultura. Lo mismo le pasará con la montadora ciega, con la que conectará rápidamente y a la que también dará la razón.

3.4.4 Justicia Ciega Fielding

Más adelante otra mujer asistirá a Godard, no en su espacio doméstico, sino en la sala de montaje: una asistente ciega a la que la figura masculina, de nuevo, intentará acallar. Ese productor-distribuidor que está en la sala de edición atendiendo el teléfono con Godard la llama “ *salope*”, y la rechaza por estar ciega. El cineasta la acoge igualmente, sabe que hablan un mismo lenguaje. Y una vez más, se relaciona a la mujer con la pintura, esta vez con *La lavandera* (Honoré Daumier). Justicia Ciega Fielding, desprovista del sentido de la vista, sólo necesitará su mente y el tacto para montar, para cortar los fotogramas y podrá percibir, como el geómetra de *La carta sobre los ciegos* de Diderot, con los ojos cerrados.



El montaje, como la imagen, existe en el plano del espíritu. Godard siempre ha afirmado que preferiría quedarse ciego antes que sin manos de cara a seguir practicando el oficio del cine: “Para mí, sería peor no poder servirme de las manos para hacer una película que no poder servirme de los ojos” (Aidelman, N; De Lucas, G., 2010, p. 204) De hecho, Justicia y él ven en la mente el montaje de la secuencia de *Hélas pour moi* (1993) cuando Jean-Luc descubre la máquina de edición y el distribuidor se marcha indignado.

De la mano de Justicia Ciega Fielding vienen también las citas a la fenomenología de Merleau-Ponty, y que Silverman considera cruciales para la interpretación de la reconceptualización de la figura del autor que intenta

llevar a cabo Godard. La ciega cita pasajes de *Lo visible y lo invisible* (Silverman, 2001) y habla de la carne como idea última que el cineasta quiere encarnar. Godard pretende anularse entre las dos proyecciones del estéreo.

Tocarla cuando está tocando, ¿por qué, tocando la mano de otro no estaría tocando el mismo poder de abrazar las cosas que he tocado con la mía? Este dominio, uno se da cuenta rápidamente es ilimitado. Si podemos mostrar que la carne es una noción última, que no es la unión o compuesto de dos sustancias sino pensable por sí misma. Si hay una relación de lo visible que nos atraviesa y nos constituye al ver, viendo este círculo que no hago y que me hace, este envolverse lo visible sobre lo visible puede atravesar, animar, otros cuerpos tanto como el mío. Con esto puedo comprender cómo nace esta ola en mí, como lo visible que está allí es simultáneamente mi paisaje (...) Cuanto más fuerte sea la razón, más puedo entender también que se cierre sobre sí mismo y que haya otros paisajes además del mío.

JUSTICIA CIEGA FIELDING cita a Merlau-Ponty en
Autoportrait de décembre

3.4.5 La vieja Europa

La última figura femenina que aparece es una anciana que en mitad del paisaje recita un pasaje de la *Metamorfosis* de Ovidio (Cangi, 2009) en latín cambiando la frase “*romana potente terris*” por “*americana potentia terris*”. Godard se sitúa tras ella traduciendo sus palabras al francés:

Sea cual sea la extensión del poder americano sobre la Tierra dominada, los pueblos me leerán y desde entonces famoso para toda la eternidad. Si creo, si hay alguna verdad en la boca de los poetas, viviré.

La relación del cineasta con esta figura es un tanto ambigua. Esta mujer, que aparece para encarnar el pasado que no ha sido pasado aún, porta un abrigo que Godard reclama como suyo y con el que al final la mujer se escapa. Al principio de la película, el cineasta había dicho que “uno no debería saber latín para ser claro” y aquí mediante la puesta en escena muestra la confrontación del pasado que habla latín con el presente que habla francés. Godard intenta quitarle el abrigo, que podría venir a significar su propia obra, sobre la que sigue experimentando un cierto carácter de posesión.

3.5. Godard será responsable: el verbo se hará carne

Durante mucho tiempo estuve pensando averiguar qué podía querer decir la frase de S. Pablo: ‘La imagen vendrá en el tiempo de la resurrección’.

JLG (Aidelman, N; De Lucas, G., 2010, p. 312).

El director franco-suizo vincula su muerte con la religión porque para él la religión ha surgido de la imagen. El catolicismo está repleto de imágenes. Godard recurre a metáforas relacionadas con él para hablar de su muerte y de una resurrección de él mismo atravesando el lenguaje y hecho carne (la descrita por Merleau-Ponty) que no llega.

Las referencias habían empezado con el miedo a la muerte y el prelude marcado por el golpe de piano de *Mourned by the wind*. Los espectadores seguían llamándole, no le comprendían. El cineasta tiene miedo, pero no importa. “El miedo es la hija de Dios, redimida en la noche de Viernes Santo (...) Está en la cabecera de toda agonía e intercede por el hombre”.

Las alusiones a la religión toman luego la forma de *La pasión de San Juan* de Arvo Pärt. “Hablamos esta noche, hasta esta noche” parece que le está diciendo a su espectador que le espere, que conseguirá comunicarse con él en la resurrección, después del réquiem.

Godard intenta suicidarse después de leer la rima 40 del *Crève-coeur*: “He visto a tanta gente vivir tan mal y morir tan bien”. Quiere sentenciarse por puro amor, devenir universal, transhistórico, como Jesucristo. La imagen vendrá en el tiempo de la resurrección: la imagen justa. Las intertextualidades se multiplican, pero las referencias siguen siendo las del propio Godard, las teorías que se defienden las que ese Jean-Luc ya venía produciendo:

Para mí, el cine es un instrumento de pensamiento original que está a medio camino entre la filosofía, la ciencia y la literatura, y que implica que uno se sirve de los ojos y no de un discurso ya hecho. JLG (Aidelman, N; De Lucas, G., 2010, p. 323).

Pero, ¿por qué este interés en devenir universal? Para no quedar por encima de su obra, para perderse entre los dos momentos de la palabra, hecho carne,

tocando a los demás mientras toca, constituyendo al resto en lo que ven. Para Godard es importante dar opciones. Olvidémonos de los derechos de autor, centrámonos en sus responsabilidades. Al hablar uno se pierde entre los dos momentos de la palabra, porque ésta se convierte en un estímulo para el Otro, entra en un régimen extranjero. “De repente me vuelvo responsable (...) He aquí la única posibilidad, he aquí la única orden. Dije que amo. He aquí la promesa”. *JLG/JLG* concluye con una promesa de sacrificio que jamás se dará.

Para dar a ver hay que comprender y aprehender. El director intentará encender una cerilla sobre el recién nacido cinematográfico, y escribe sobre una página en blanco: “Cuántas veces habrá que encender la vela para entrever” (el resto del mensaje no puede leerse). Y para eso hay que dominar el lenguaje.

Hay que tener cuidado cuando se habla, ya que el lenguaje es un arma arrojada que puede construir identificaciones injustas, como ya había dicho al hablar de Korbyzski. Nos dejamos gobernar por esas identificaciones extranjeras que nos dominan, pero la pantalla de cine puede ser una página en blanco, como esas de la libreta que Godard hace pasar al final del film (Silverman, 2001), sin imponer normas al espectador, con un arte que forme parte de la excepción que sea moral, y con ello responsable, se puede superar la tiranía de la mercantilización.

4.- Conclusiones

Por todo lo expuesto podemos decir que efectivamente *JLG/JLG Autorretrato de diciembre* es un autorretrato y obra del yo, pero no que la estructura yoica, figura biográfica de Godard, se diluya. Como ejercicio intelectual el discurso es válido, pero al acoger las referencias que lo constituyen como ser cultural el director no está promoviendo una distancia de sí mismo. Son sin duda sus propias reflexiones, el ejercicio de la página en blanco existe en un plano ideal, no real. El duelo será siempre inconcluso.

Por otro lado, las equiparaciones con la religión lo hacen aparecer como demiurgo y Dios de su propia obra. Si atendemos al juego de **SONIMAGE** sobre el que escribe a la luz de una cerilla que se apaga constantemente, veremos que éste se repite en el cartel de *Hélas pour moi* (1993) de la sala de edición: **GODARD**. El ego godardiano, constatado, asumido, sigue siendo muy acusado. Si no quiere quedar por encima de su obra como personalidad biográfica (que juega al tenis, que quiere que los pensamientos de Anne-Marie Miéville sean para él, que se siente solo como fuerza ajena a los circuitos comerciales) desde luego no lo ha conseguido en este film. No obstante, su concepción de una responsabilidad autoral que ha de quedar por encima de los derechos de autor es totalmente loable.

Godard presupone a su espectador una igualdad intelectual que un público mayoritario o universal difícilmente alcanzaría. El reto que supone el film puede desanimar a más de uno en el proceso de decodificación y además es una película que requiere de más de una lectura para ser abarcada. Es cierto que no es necesario desentrañar todas las relaciones intertextuales, pero esta forma polifónica no es intuitiva. Por mucho que no quiera, Godard sigue hablando latín.

Referencias bibliográficas

- Aidelman, N; De Lucas, G. (2010). *Jean-Luc Godard. Pensar entre imágenes. Conversaciones, entrevistas, presentaciones y otros fragmentos*. Barcelona: PRODIGMAG SL.
- Bellour, R. (2009). *Entre imágenes. Foto, cine, vídeo*. Buenos Aires: Ed Colihure.
- Cangi, A. (2009). *Autorretrato, la astucia como pintura del pensamiento en Godard, JL. JLG/JLG autorretrato de diciembre*. Caja Negra.
- Carmona, R. (2010). *Cómo se comenta un texto fílmico*. Madrid: Cátedra.
- Català, J. (2005). Film ensayo y vanguardia. En J. Cerdán, & C. Torreiro (Coord.), *Documental y vanguardia*. Madrid: Cátedra, págs. 109-157.
- García Martínez, A. (2006). La imagen que piensa. Hacia una definición del ensayo audiovisual. *Comunicación y sociedad*, XIX(2), pp. 75-105.
- Gómez Gómez, A. (2013). Autorretratos, alteridad y cámara digital. Agnès Varda como espigadora de imágenes en el siglo XXI. En C. Rodríguez

- Fuentes (Coord), *Reflexiones y análisis de textos audiovisuales*. La Laguna (Tenerife): Cuadernos Artesanos/68, pp. 55-72.
- Gómez Gómez, A. (2015). La transparencia de un diario audiovisual de ficción: *Mapa* (2102), de Elías León Siminiani. En *Signa* 24, pp. 361-373.
- Renov, M. (1989). History And/As Autobiography: The Essayistic in Film and Video. *Frame Work, II* (3), pp. 6-13.
- Silverman, K. (Spring de 2001). The author as receiver. *October*, pp. 17-34.
- Zumalde, I. (2011). Godard a través del espejo. JLG/JLG Autoportrait de décembre (1993). En R. Esparza, & N. Parejo (Coords.), *Solos ante la cámara: biopics de fotógrafos y cineastas*. Girona: Luces de Gálibo, pp. 147-156.

Cómo citar: Mata, M. M. (2015). “*JLG/JLG autorretrato de diciembre: el invierno en que Godard se puso de luto*”. *Fotocinema. Revista científica de cine y fotografía*, 11, pp. 81-111. Disponible: <http://www.revistafotocinema.com/>