

EL LENGUAJE EN EL CINE DE JEAN-LUC GODARD

Language in Godard's Cinema

Maite NOENO CARBALLO¹
Universidad de Zaragoza

Resumen

Uno de los rasgos más característicos del cine de Jean-Luc Godard ha sido su intensa y estrecha relación con el lenguaje y la literatura. A través de su filmografía, la literatura ha constituido una fuente para una nueva creatividad, en la que las referencias operan como un modo de expresión y un vehículo de comunicación con el espectador. El director francés puede considerarse un pionero en el uso de la literatura y de las artes plásticas como un elemento fundamental dentro del cine. Con ello, Godard crea un universo personal, en el que el espectador debe tomar parte activa, interpretando las referencias artísticas contenidas en sus películas. Este artículo se centra en este especial uso del lenguaje durante los inicios de la filmografía de Godard, mostrando ejemplos de ello como una forma de profundizar en su cine.

Palabras clave: nouvelle vague, Jean-Luc Godard, cine y literatura, Ana Karina.

Abstract

One of the most characteristic features in Jean-Luc Godard's cinema has been a narrow and intense relation with language and literature. Throughout his filmography, literature is a source of new creativity; assembled in his films as a way of expression, it becomes a vehicle to communicate with the spectator. The French director can be considered one of the pioneers in incorporating literature and plastic arts within the cinema. In doing so, Godard creates a personal universe, where the spectator is an active part who must give an interpretation to all the literarian and artistic references included in his films. This paper focused on this special use of language in Godard's early films, showing different examples of it as a tool to go deep into his cinema.

Key words: nouvelle vague, Jean-Luc Godard, cinema and literatura, Ana Karina films.

1. Departamento de Filología Francesa, Facultad de Ciencias Humanas y de la Educación, Universidad de Zaragoza: mnoeno@unizar.es
Fecha de recepción del artículo: octubre de 2006. Fecha de aceptación 22 de noviembre de 2006. Versión final: febrero de 2007.

Je voulais parler de l'art. Et je ne parle que de la vie.

Louis Aragon

1. INTRODUCCIÓN

Hablar de Jean-Luc Godard en la actualidad supone una ardua tarea, ya que este director pasa por ser una de las figuras más complejas e innovadoras del cine desde hace más de cuarenta años. Complejo, prolijo, experimental, evolutivo, y a menudo metafísico, tanto a nivel del discurso como en el de la imagen, su trabajo pone de relieve cada uno de los componentes de una película, la imagen, el sonido, la palabra o la pintura. Porque Godard no se para sólo en el guión, sino que el guión es siempre un elemento vivo, susceptible de ser cambiado, que evoluciona constantemente y que toma todo su sentido en el desarrollo del film, desde el rodaje hasta el montaje final. Los propósitos de Godard van más allá del cine en sí, porque su cine está siempre en búsqueda de la verdad, en las cosas, en lo seres, en la poesía. El cineasta propone mensajes que deben ser descodificados, los planos son espacios a los que el espectador mismo debe darles un sentido. Hoy día, este tipo de cine ha quedado como marginal, ya que requiere por parte del espectador de un esfuerzo y un bagaje que no siempre esta dispuesto a dar.

Este trabajo trata acerca del cine de Godard, centrado en los llamados años Karina entre 1959 y 1967, desentrañando la consideración del lenguaje para el director francés, así como el empleo de distintas referencias (cinematográficas, literarias, pictóricas...) para la construcción de sus películas. Un primer capítulo se centra en el aspecto del lenguaje, mientras el segundo entra de lleno en los homenajes que Godard rinde en sus películas a otros creadores.

2. EL LENGUAJE Y SUS «CALAMBOURS»

Las técnicas narrativas de Jean-Luc Godard son complejas, incluso se podría especular con la idea de que a veces el director tiene dificultades en contar las historias. Sus diálogos se construyen a partir de insistentes preguntas, de una interrogación recurrente. La interrogación como síntoma, no solamente de curiosidad, sino como una conquista del lenguaje, de definir y reinventar el mundo. Como un leitmotiv dispuesto a descubrir un universo nuevo y que caracteriza a su vez a los personajes «Godardianos», de la misma forma que *Nadja* de André Bretón se desarrolla en interrogaciones palpitantes que el libro multiplica sobre las relaciones entre el hombre y el mundo, provocando una irresistible fascinación.

Sin ninguna duda, el cine de Godard es una nueva forma de ver y contar el mundo, una nueva forma de reflexionar. Sirviéndose de fragmentos de películas, de anuncios, de textos filosóficos, de literatura, de pintura, etc., pone todo ello al servicio de su cine, todo para confeccionar una película que se materializa en una estética nueva, una estética ya inaugurada por Truffaut, pero a la que sin duda Godard dota de una entidad propia.

Godard mantiene una relación muy especial con el binomio literatura y lenguaje. La literatura está ensamblada en sus películas como medio de comunicación, además de ser el principio de un nuevo proceder creativo, le sirve de vehículo para comunicarse con el espectador. De esta forma el director se configura como uno de los pioneros en incorporar la literatura y las artes plásticas en un intercambio sensible dentro del cine, creando un universo propio donde el espectador es una parte activa que debe buscar el sentido. El espectador debe interpretar las películas con todas las resonancias artísticas que contienen. Sólo de esta forma consigue el cineasta su objetivo: comunicar sus reflexiones. A partir de estos retales artísticos y literarios, J.L. Godard crea un cine particular, que nos recuerda a la técnica tradicional del «collage».

Hay que señalar que el director trabaja el texto, prestado o no, la palabra, y sobre todo el uso del lenguaje, obligándose y obligando, por ende, al espectador a una reflexión constante. Considerado como el paradigma del cine intelectual, Godard emplea paradójicamente el lenguaje y la literatura para indicarnos que vivimos en un mundo donde la comunicación está casi ausente. En un imaginario poético el cineasta muestra lo inútil de las palabras, del lenguaje, y es por medio de la literatura que él intenta dar conciencia a los personajes que viven en este mundo de difícil comunicación. Para el cineasta franco-suizo, el lenguaje es una categoría a explorar, para poner en evidencia, para que el espectador reflexione sobre la trascendencia de las palabras. Todo ello se transmite a sus películas, hasta ocasionar cierta crisis de la acción, pues los personajes se ven muchas veces superados por el predominio de lo hablado, como un proceso que refleja esa nueva sensibilidad hacia el lenguaje. Este rasgo, donde el diálogo se impone a la acción ha trascendido como una característica típica del cine francés.

Para Godard, el lenguaje es algo imperfecto, y no puede existir sin la consciencia, ya que entonces la incomprensión se hace presente. Cuando las palabras son pronunciadas sin la plena consciencia del locutor la comunicación muere. Por eso, Godard no puede servirse del lenguaje común, vacío y banalizado por el uso cotidiano. La mayor parte de sus películas se organizan alrededor de este problema: la imposibilidad del lenguaje. Es por ello, que Godard siente la necesidad de crear un nuevo lenguaje poético que venga

a salvar a los personajes, para guiarlos hacia la poesía, es decir a la libertad. La reflexión a propósito del lenguaje le permite vaciar las palabras, desplazar el sentido, declinar los nombres, buscar palabras en las palabras, definir, inventar su propia semiología. Por eso somete a las palabras a curiosos juegos con el fin de determinar algo concreto. Como en el film *Pierrot le Fou* (1965) donde es continuamente evidente el empleo de estos juegos. Ferdinand el protagonista de la película «décortique» el nombre de Marianne con el fin de mostrar las diferentes caras de la protagonista femenina.

Godard efectúa una búsqueda poética sobre la materialidad de las palabras. Particularmente evidente en este film *Pierrot le fou*, busca en el exterior y en interior de la palabra. Pero el cineasta no se para en un solo film, sino que es evidente en casi todas las películas de esta época. En los créditos de *Masculin-Féminin* (1966), recorta «fin» en «féminin» al final de la película. También señala que en la palabra «masculin» hay una palabra escondida: «cul».

Otro ejemplo de estos juegos lo encontramos en Patricia Nelson (Anna Karina), quien corta una discusión en *Made in U.S.A.* (1966) declarando a su interlocutor: «Ce n'est pas la peine de continuer, cette conversation». Verdaderamente útil terminar así una conversación, cuando el interlocutor se convierte en «con», es decir, «gilipollas».

Julien d'Abrigeon realizó hace unos años un estudio sobre Godard y el uso de las citas, lo que le llevó sin duda a hablar del lenguaje en el director: «Godard recherche donc l'âme des mots «à l'intérieur» de ceux-ci. Il fait donc bel et bien l'étymologie, mais une étymologie personnelle, où la recherche du sens des mots est fondée non pas sur ses origines, mais sur ses lettres. C'est une approche à la fois formelle sentimentale du langage, bien plus poétique que scientifique. Et cette poésie est, tout entière, consacrée au mot. Godard réussit à créer de la poésie sur un seul mot, une poésie minimale, épurée»².

Nos encontramos ante un trabajo poético lleno de detalles literarios y artísticos, un empleo muy particular del arte en movimiento. Incluso si la cámara no es la consciencia, ella la filma, filma «les névroses du monde». Como Natacha Von Braun (Anna Karina) en el film *Alphaville* (1965) quien ha perdido la consciencia del lenguaje y va a recuperarla a partir del

2. Julien d'Abrigeon, *Jean-Luc Godard, cinéaste-écrivain De la citation à la création, présence et rôle de la littérature dans le cinéma de Jean-Luc Godard de 1959 à 1967*, en especial el epígrafe «Les mots dans le mots», 1999, edición electrónica en: <http://members.aol.com/jdabrigeon/memoire.html>.

contacto con la poesía, por medio de Lemy Caution; cuando Natacha pronuncia las palabras del libro *La capitale de la douleur* de Paul Éluard, la protagonista recupera el verdadero valor de las palabras. Natacha Von Braun pregunta: «l'amour, c'est quoi?» y la respuesta viene dada en forma de poesía. En unos bellos primeros planos Natacha y luego de Lemy, que nos recuerdan en el cine expresionista, la protagonista recita con una voz afectada: «Ta voix, tes yeux, tes mains, tes lèvres, le silence, la parole, la lumière...» Lemy Caution se convierte en el portador de la luz, como un prometeo moderno, trae consigo la palabra.

Este film vanguardista procede a la deshumanización más absoluta mediante la muerte del lenguaje, la desaparición del significado de las palabras, que serán encontradas por una toma de conciencia. *Alphaville* muestra un mundo desalmado, es el país donde se ha perdido la emoción del lenguaje y donde la comunicación se reduce a formulas lingüísticas estándar, automatizadas. En *Alphaville* sólo se lee propaganda, mostrando así el régimen autoritario en el que viven. Para Jean-Luc Godard esta forma de expresión está asimilada a la degradación del mundo, de la sociedad. Los protagonistas de *Alphaville*, habitantes de una metrópolis robotizada, buscan un poco de belleza en un mundo empobrecido. Será la literatura la que dé emoción y comunicación, y no el lenguaje en sí mismo. El director pone de manifiesto que la decadencia de la sociedad implica una utilización diferente del lenguaje, inutilizado, sin la entidad que le corresponde.

El mismo concepto se repite en el film anteriormente mencionado, *Pierrot le fou*, donde los personajes inmersos en una sociedad de consumo, que ha cambiado totalmente de hábitos, se expresan en diálogos irreales que nos recuerdan anuncios publicitarios: «Odorono, spray bottle aerosol, stick ou roll-on». Ferdinand intentará entablar conversación con los asistentes de la fiesta «chez les Expresso», pero resulta una tarea imposible, sólo con el director de cine americano Samuel Fuller consigue cruzar algunas palabras con sentido.

Godard opera un doble guiño, por un lado, nos recuerda el café expreso³, que no en vano es el café de la modernidad, y por otro lado hace

3. El café expreso nace en 1901 de la mano de Luigi Bezzera con el fin de reducir los tiempos del descanso para tomar café de sus empleados. Bezzera tenía la idea de introducir la presión al proceso de la elaboración del café, reduciendo el tiempo necesario para elaborar la bebida. Él llamó su máquina nueva la «máquina rápida del café». El café expreso representa la idea de modernidad y de cambio, de una sociedad que tiene otro concepto del tiempo y de su rendimiento.

alusión al periódico de anuncios publicitarios «L'express» que aparece en la novela de Georges Perec: *Les Choses* (1964) que aborda el tema de la sociedad de consumo y cuyos protagonistas sueñan poseer los bienes anunciados en el Express.

A Godard le interesó señalar los cambios que percibía en la sociedad francesa en los años 60 y lo demostró alienando el lenguaje. Para resaltar esta impresión emplea neones de colores, carteles y paneles indicadores que ofrecen un lenguaje cerrado, muerto. *Pierrot le fou* se convierte así en la denuncia de una sociedad absurda, que empieza a declinar. Frente a este panorama, el cineasta compensa esa falta de humanidad con un personaje soñador, ingenuo, enamorado de la lectura, reflexivo, que ha comprendido lo absurdo de las palabras pero que sabe que son necesarias. Godard transmitió este mensaje ayudándose de todos los apoyos artísticos, emitiendo unos códigos que ponen en evidencia su visión del mundo, como la confrontación del arte moderno y clásico, entre la sociedad del «clignotant⁴» y la tradición clásica. Asimismo, se sirve de dos personajes antagónicos, Marianne Renoir⁵, que representa la sociedad presente y futura, seducida por la modernidad, y Ferdinand, que entre Louis Ferdinand Céline y Raymond Queneau⁶ denota decadencia e ingenuidad, mostrando así la dualidad, Ferdinand-Pierrot. Por un lado es un hombre de negocios, de ciudad y por otro lado, es un ser soñador, ávido de aventuras, triste y alegre a la vez. Godard insiste en este film en la dualidad del hombre, el poema de Rimbaud «Je suis un autre» marcará la pauta durante todo el largometraje.

La intencionalidad de la película se puede resumir en unas breves frases que Ferdinand dice al comienzo del largometraje: «Il y avait la civilisation athénienne, il y a eu la Renaissance, et maintenant on entre dans la civilisation du cul»⁷.

Otra de sus películas celebres, *Vivre sa vie* (1962), constituye un auténtico paradigma del lenguaje como reflexión. Jean-Luc Godard nos sitúa ante otro film lleno de guiños y citas, envuelto en una trama más típica del cine negro, y que ejemplifica una vez más cómo la reflexión invade a la acción. En esta ocasión el cineasta consigue llevar al espectador a una

4. El término se refiere a las luces intermitentes, como lo son los neones en las ciudades de noche.

5. Personaje que lleva idéntico nombre a la hija del pintor Auguste Renoir, cuyo retrato aparece en la película.

6. Godard alude al libro de Raymond Queneau, *Pierrot le Fou* editado en 1942.

7. Jean-Luc Godard: *Pierrot le fou*, 1965.

dimensión filosófica con la ayuda del filósofo y ensayista francés Brice Parain⁸.

Sin ser muy consciente de ello, Nana, la protagonista del film, vuelve a hacer hincapié en el tema que tanto interesó a Godard: la imperfección del lenguaje⁹. *Vivre sa vie* es una muestra coherente sobre el silencio y la «nullité» del lenguaje. La concepción de este cineasta de vanguardia sobre el lenguaje juega un doble papel, por un lado, le gusta crear y reinventar el lenguaje, y por otro, Godard quiere mostrar la incapacidad de la lengua para comunicarse. Para Godard existe además otra forma de lenguaje: el silencio. A pesar de lo improvisado de las preguntas y respuestas, las conversaciones entre Nana y el veterano filósofo iluminan el film con reflexiones claras a este respecto: «Je crois qu'on arrive à bien parler quand on a renoncé à la vie par un certain temps. C'est presque le prix. Parler c'est presque une résurrection par rapport à la vie parce que quand on parle c'est une autre vie que quand on ne parle pas»¹⁰.

Jean-Luc Godard entre los distintos homenajes que muestra en *Vivre sa vie*, dedica uno de los más bellos pasajes al lenguaje, y a la reflexión sobre éste (Tableau n.º 11 de la serie de 12 que el director propone en el film).

El cine de Godard de los años sesenta está lleno de ejemplos que representan lo absurdo del lenguaje, mostrado a modo de paradoja. Inspiradores de esta manera de actuar, los propios personajes transforman el idioma mediante las más diversas manipulaciones, sometiendo el lenguaje al estilo godardiano. Así por ejemplo en *Une femme est une femme* (1965), el diálogo entre la pareja protagonista refleja hasta el absurdo la incomunicación entre ambos. Una de sus discusiones termina en insultos no pronunciados, sino empleando portadas de libros para, jugando con ellas, transmitir al otro sus reproches. Así, Angéla (Anna Karina) llama monstruo a su marido sin mediar palabra.

La «bagarre dialectique» continúa unos fotogramas después. Angéla libro en mano, muestra otra portada de la «Séries noires» donde se puede

8. Brice Parain (1897-1971) no cesó de intentar comprender los grandes movimientos intelectuales y políticos de la época. En este sentido, reflexionó sobre el comunismo, el surrealismo y el existencialismo. Obsesionado por los problemas del lenguaje, no dejó de escrutar los misterios del origen y de la evolución de las palabras. Sus principales obras fueron *Essai sur le logos platonicien* (1942), *Recherches sur la nature et la fonction du langage* (1943) ou *Sur la Dialectique* (1953).

9. De hecho, uno de los capítulos de la película se titula expresamente «Nana hace filosofía sin saberlo».

10. Jean-Luc Godard: *Vivre sa vie*, 1962.

leer: «Bourreau». Verdugo, monstruo, son los improprios que Ángela dice a su marido, sin llegar a decir nada. Sin lugar a dudas es una peculiar forma de discutir. El director nos lleva justo donde quiere, a que el espectador compruebe sus múltiples recursos sobre el lenguaje.

Este proceder lo inserta Godard desde el comienzo del film, donde ya nos anticipa algo de información sobre lo que va a suceder. Ángela quiere tener un niño, pero antes incluso de que los protagonistas lo pongan de manifiesto, el director nos da la pista de ello mostrando otra portada de libro, donde se lee: «J'attends un enfant». Lo que será motivo de disputa entre ambos durante el film.

Aunque el colmo del sin sentido lo alcanza la pareja cuando Émile se lava los dientes mientras sigue discutiendo con Ángela, sin llegar a entenderse nada. A lo que Ángela responde de la misma forma, cogiendo el cepillo de dientes y siguiendo la discusión de la misma forma absurda, mientras se cepilla los dientes.

La distorsión del lenguaje, es otro de los mecanismo que emplea el director para mostrar la inoperancia de éste. Algo parecido muestra en *Pierrot le fou*, cuando los dos gansters del film hablan por el walkie talkie, y donde la voz esta tan distorsionada que lejos de comunicar lo que transmite es una incomunicación absoluta, generando así una parodia del lenguaje.

3. INFLUENCIAS LINGÜÍSTICAS DE GODARD

Retorcer las palabras para deconstruir el sentido, crear variaciones en torno a definiciones, etc. Godard efectúa una verdadera búsqueda poética sobre la materialidad de las palabras. Las influencias del director sobre el lenguaje hay que buscarlas en el surrealismo, donde el creador francés supo ver una nueva forma de expresión, de usar la lengua, de ir más allá de la palabra. Así, bajo la influencia Michel Leiris y sus «définitions obliques»¹¹ Raymond Queneau y Boris Vian en el revulsivo sereno¹² de la patafísica, Godard se convierte en un «patafísico voluntario» creando un universo suplementario donde las palabras, a pesar de sus titubeos, tienen aún mucho que decirnos.

Made in U.S.A nos sumerge en uno de estos juegos surrealistas de definiciones. Paula Nelson (Anna Karina) toma algo en un bar, de pronto ini-

11. Se define una palabra poniéndola en relación con otras con las que tiene elementos comunes.

12. Christian Ferrer, Baron Mollet, Ruy Launoir: *Patafísica*, Logroño, Pepitas de Calabaza, 2003, p. 15.

cia una conversación con otro personaje. La conversación gira en torno a las palabras a causa de la definición de bar:

Un bar peut être plusieurs choses à la fois. Comme mademoiselle, elle peut être une femme et un crocodile. Les phrases sont des paroles inutiles ou vides, c'est écrit dans le dictionnaire. Les phrases ne peuvent pas être vides de sens et présenter un sens complet¹³.

El personaje poco a poco transforma la conversación en un delirio de definiciones absurdas que nos recuerda los juegos de OULIPO¹⁴ y a las definiciones del diccionario surrealista de André Breton:

Le barman est dans la poche de la veste du crayon. Le comptoir donne des coups de pieds à Mademoiselle. La fenêtre regarde les yeux de Mademoiselle. Je les ouvre et la porte s'assied sur le tabouret. Le téléphone à trois bars. Le café s'emplit de Vodka. Le Cinzano a quatre fenêtres. Le barman remplit une cigarette avec son whisky. Il allume son robinet¹⁵.

Lo que pone de manifiesto Godard en esta película es la idea de que las estructuras gramaticales no dan sentido a las oraciones. Como vemos gramaticalmente son correctas pero incoherentes. Lo que denota que el lenguaje es mucho más que unas normas de gramática, el lenguaje nos permite jugar, darle cierta plasticidad. Podemos jugar con su materialidad y con el sentido.

Jean-Pierre Brisset es otro de los autores franceses que ha influido fuertemente a Godard. A caballo entre el siglo XIX y el XX, Jean-Pierre Brisset es uno de los pioneros en analizar el lenguaje de forma intertextual. De los encuentros lingüísticos dentro de las palabras: «Tu ma queue uses, tu m'accuses, La queue use à sillon, l'accusation o Les queues réelles, causent des querelles»¹⁶ son algunos ejemplos de lo que Brisset proponía en el lenguaje. Godard también se ve inspirado por esta dinámica lingüística en el largometraje *Une femme est une femme*. Al finalizar el film Émile le dice a su mujer Angéla: «Angéla, tu es infâme». A lo que Angéla le responde: «Mais non, je ne suis pas infâme, je suis une femme»¹⁷.

13. Jean-Luc Godard: *Made in USA*, 1966.

14. Acronimo de «Ouvroir de littérature potentielle». Fundado en 1960 por el escritor Raymond Queneau y el matemático François Le Lionnais.

15. Diálogos extraídos del film *Made in USA* (1966).

16. Extraits de *La grammaire logique, résolvant toutes les difficultés et faisant connaître par l'analyse de la parole la formation des langues et celle du genre humain* (1883).

17. Jean-Luc Godard, *Une femme est une femme*, 1965.

Estos juegos de palabras no sólo muestran el dominio lingüístico y literario de Godard, sino una viveza mental que obliga al espectador a estar atento para no perder detalle. En *Bande à part* (1964), si bien es una película más visual que lingüística no está exenta de ciertas concesiones. El nombre la protagonista femenina da pie a elaborar divertidos juegos, como en el pequeño dialogo que mantiene la ingenua Odile con uno de los maliciados «bande à part»:

Odile: Il y a des lions au Brésil?

Frantz: Oui, et aussi des croque-Odiles.

En este caso el juego no termina aquí. Godard como buen conocedor de la literatura contemporánea, elige Odile como nombre para su protagonista inspirado por el libro de Raymond Queneau¹⁸. A un mismo tiempo nos remite a un episodio mágico de este libro. Cuando Anglarès¹⁹ visita a una vidente y ésta ve en la bola de cristal: «un cocrodile descendant un escalier»²⁰ y es esta misma novela la que Frantz compra durante la película y que al leerla lo que realmente lee es un capítulo de Nadja de Bretón.

Marc Cerisuelo²¹ por su parte, evoca una figura godardiana a la que ha llamado la « rime ». Estas « rimes » cinematográficas son repeticiones de secuencias idénticas o próximas sin llegar a ser la misma. Cerisuelo señala por ejemplo en: *À bout de souffle*. Así la « rime » más frecuente será la repetición de frases como este *Dis moi quelque chose de gentil* enunciado por Patricia y Michel así como las muecas y la forma de cortar con los dedos. En el dialogo es la contradicción lo que crea esta *rime*: Je t'aime/Je t'aime pas, Tu es belle/Tu es laide...

O las letanias o declinaciones paradigma de *Bande à part*, como la serie de «je n'aime pas» de Odile cuando su tía la acusa de no acudir a las clases de inglés: «Tu pourrais aller au cinéma. —Je n'aime pas le cinéma; danser au bal, —je n'aime pas danser; aller au concert, —je n'aime pas les concerts; te promener sur les boulevards, —je n'aime pas me promener; qu'est-ce que tu aimes? je ne sais pas... j'aime la nature».

18. Raymond Queneau, *Odile*, Paris, L'imaginaire Gallimard, 1937.

19. Uno de los personajes principales del libro de Queneau, *Odile*, y que recuerda en ciertas actitudes a André Bretón. De hecho el libro parece tratarse de un ajuste de cuentas hacia Bretón.

20. *Op. cit.* 1937, p. 39.

21. Cerisuelo, Marc, *Jean-Luc Godard*, Lherminier, 1989.

La repetición es también un recurso importante en Godard, fuerza al espectador a reflexionar, es una forma de interpelar al público. Así Marianne en *Pierrot le fou*, pasea por la playa repitiendo como un mantra: «Qu'est-ce que j'peux faire? J'sais pas quoi faire. Qu'est-ce que j'peux faire? J'sais pas quoi faire. Qu'est-ce que j'peux faire? J'sais pas quoi faire»²².

Escuchar palabras o frases repetidas puede suponer una reflexión diferente, se puede interpretar el sentido de otra forma. El ludismo verbal puede destapar problemas filosóficos-lingüísticos, temas de incomunicación, atomización social, convivencia perdida²³, etc. Y otras veces, la dialéctica puede convertirse en algo perverso, en una trampa oral.

El poder del verbo, viene reforzado por el acento, por la textura de la voz. En el caso de Odile, *Bande à part*, posee un tono de queja y desamparado que patetiza con su acento extranjero. Para Godard, los acentos extranjeros tienen un «exotisme spécial, l'accent est la base érotique de son amour des jeux du langage»²⁴.

En el cine de estos años, Godard ha dado el protagonismo a actrices extranjeras, lo que además de proporcionarle el exotismo del acento le ha dado también la oportunidad de jugar todavía más con el lenguaje. Ofrece todo un repertorio de definiciones gracias a la ignorancia de la lengua de Patricia (Jean Seberg) la americana en París necesita continuamente preguntar el significado de la lengua y el Michel Poiccard (Jean Paul Belmondo) quien procede a darle nuevas definiciones a la lengua francesa. A lo largo de toda la película Patricia pregunta «Qu'est-ce que c'est?» ou «C'est quoi?»: l'horoscope, gazer, faire la tête, plaquer, dingue, trouillard, minouche et... dégueulasse.

Las películas del cineasta franco-suizo se construyen alrededor de preguntas y definiciones, Godard crea su cine a partir del lenguaje. De esta forma, Patricia no comprende casi nunca a Michel Poiccard en *A bout de souffle* porque no conoce el sentido de las palabras que él emplea. En *Made in U.S.A* el sentido de los diálogos se pierde entre ruidos exteriores y cortes estudiados provocados por el director. Deconstruye el sentido con definiciones absurdas. Angéla y Émile, en *Une femme est une femme*, ven en peligro su amor por la incompreensión de las palabras. *Pierrot le fou*

22. Extraído del film de J. L. Godard, *Pierrot le fou* (1965).

23. Barthélemy Amengual, *Bande à part de Jean-Luc Godard*, Editions Yellow now, 1993, p. 54.

24. Barthélemy Amengual, *Bande à part de Jean-Luc Godard*, 1993, p. 54.

diseña un mundo donde las palabras deben tener un peso específico, aunque la sociedad le diga lo contrario. *Vivre sa vie* se convierte en estandarte de la filosofía del lenguaje. Cada una a su manera pone de manifiesto un problema con la lengua y con la necesidad del ser humano de expresarse.

4. GODARD, MUCHO MÁS QUE LENGUAJE

Las películas de Godard se encuentran plagadas de referencias a la literatura y al arte en general: pintores, músicos, cineastas, escritores. En una especie de delirio, las artes invaden sus creaciones cuando filma. El cineasta ofrece una visión propia del mundo y del cine, consiguiendo sobre todo una estética auténtica y personal, que no todo el público es capaz de valorar positivamente. No hay que olvidar que su universo se elabora como un puzzle, creado a partir de piezas del prójimo. El mismo Godard confesaba: «J'aime pas tellement raconter une histoire. J'aime bien me servir de l'histoire comme un fond de tapisserie sur moi, c'est de prendre des morceaux. Désir inconscient de faire un peu de peinture, un peu de musique, et la musique exprime du spirituel, donne de l'inspiration»²⁵.

El cineasta trabaja con categorías²⁶ que abarcan todas las artes. Él las introduce mediante la noción de intrusión, la cual tiene lugar por medio de la cita. Estas citas se muestran continuamente en el cine de Godard, sobre todo en el periodo al que nos referimos «les années Karina». En ocasiones, es una cita explícita, directamente leída y otras veces están solo insinuadas, de forma que es el espectador quien debe identificarlas. Construye sus películas con afinidades, discretas o explícitas, sacadas de la literatura, cine y demás disciplinas artísticas. Todo es valioso para él. El cineasta reutiliza lo ya existente para configurar su cine. Sin embargo, no debemos pensar en este mecanismo creativo como algo negativo, sino al contrario. Si nos despojamos de la idea peyorativa que suele implicar la idea citación,

25. Barthélemy Amengual, *Bande à part de Jean-Luc Godard*, Editions Yellow Now, Belgique, 1993. p. 113.

26. Gilles Deleuze, *Cinéma 1. L'image-mouvement*, Paris, Editions de Minuit, 1983. Para Deleuze la aportación fundamental de Godard es haber abandonado el discurso interior como guía de la puesta en escena. Dziga Vertov ya la había hecho, pero Godard va más lejos sometiendo la narración al discurso indirecto libre. En cuanto a las categorías, son las palabras, mientras que las imágenes visuales son las series, de ahí la primacía de la palabra sobre la imagen. Godard toma todas las artes, todos los géneros estéticos, la novela, el teatro, el musical, la danza, etc... para el cineasta todo es susceptible de convertirse en categoría, luego Godard, tiene la capacidad de transformar en categoría reflexiva las cosas, los personajes, los colores, e tal manera que obtendrá series, es decir, imágenes.

préstamo o plagio, lo que nos aporta este proceder es una reinención del cine mediante el homenaje, porque es lo que hace el realizador de la «Nouvelle Vague», homenajear todo aquello que admira. Podríamos desgranar todos los largometrajes de estos años a partir de las citas, de todos los ámbitos y someter sus películas a un largo inventario cultural. Godard, como buen visionario, encuentra la idea de que el cine prolonga y completa el alcance moderno de la pintura, del arte.

Godard actualiza el cine a través de una mirada moderna hacia las artes, a través de la pasión que le suscita interiorizar la belleza existente en los libros, los oleos, la música y su personal manera de decirlo es retomarlo en su cine. Hablar del arte tamizado por el elogio que da la admiración y el respeto.

Con esta forma de proceder, Godard muestra además las limitaciones que posee el lenguaje, sobre todo el hablado, ampliando sus manifestaciones a todo tipo de recursos semánticos. La multiplicidad de formas de expresión que incluye en sus películas ensancha así las lindes de la expresión, certificando la necesidad de superar las restricciones del idioma, y creando al mismo tiempo, una obra que es en sí misma otras muchas, y cuya comprensión depende en última instancia del espectador. Godard consciente de lo inefable del lenguaje emplea todos los recursos posibles para comunicar al espectador sus ideas. La idea de comunicación para el cineasta es algo sutil y complejo. Sutil porque la mayor parte no se sirve de un lenguaje evidente sino de una serie de resonancias artísticas que dicen exactamente lo que no consigue con la palabra. Complejo, porque para llegar a comprender su cine es necesario conocer y estar familiarizado con todos los ecos artísticos y literarios que el director de cine propone, sólo así podrá hacernos cómplices de su especial forma de expresarse.

5. BIBLIOGRAFÍA

AMENGUAL, Barthélemy, *Bande à part, de Jean-Luc Godard*, Belgique, Editions Yellow Now, 1993.

COMPAGNON, Antoine, *La seconde main ou le travail de la citation*, Paris, Editions du Seuil, 1979.

DELEUZE, Gilles, *Cinéma 1. L'image-mouvement*, Paris, Editions de Minuit, 1983.

ELUARD, Paul, *Capitale de la douleur, suivi de L'amour la poésie*, Paris, Gallimard, 1926.

FERRER, Christian, *Patafísica*, Logroño, Pepitas de Calabaza, 2003.

QUENEAU, Raymond, *Odile*, Paris, L'imaginaire Gallimard, 1937.

QUENEAU, Raymond, *Pierrot mon ami*, Paris, Gallimard, 1942.

http://sami.is.free.fr/Oeuvres/aragon_godard.html. Consulta 20/01/2007.

<http://www.cineclubdecaen.com/realisat/godard/aboutdesouffle.htm>. Consulta 20/01/2007.

<http://www.horschamp.qc.ca/cinema/fev2001/anna-karina.html>. Consulta 20/01/2007.