

Diferencia y paradoja. Ser y sentido en el montaje audiovisual

por Miguel Alfonso Bouhaben*

Resumen: El objeto de la presente investigación es describir algunas tácticas de montaje que pone en marcha el cineasta Jean-Luc Godard a la luz de la ontología de la diferencia y la semántica de la paradoja que el filósofo Gilles Deleuze plantea, respectivamente, en *Diferencia y Repetición* y en *Lógica del sentido*. En primer lugar, se trata de definir e interpretar, a través del montaje diferencial audiovisual, los nuevos modos de enunciación colectiva y de relación entre lo objetivo y lo subjetivo que descomponen las formas representativas de la identidad. En segundo lugar, se focaliza la atención en el concepto de paradoja para estudiar algunas derivas y desvíos del sentido en films como *Ici et ailleurs* y *Numero deux*. Estos dos trayectos analíticos servirán para dar cuenta de nuevas estrategias de montaje audiovisual más allá de los márgenes normativos del cine dominante.

Palabras claves: diferencia, paradoja, Deleuze, Godard, montaje audiovisual.

Abstract: This article describes some of Jean-Luc Godard's montage strategies in light of the ontology of difference and the semantics of paradox that philosopher Gilles Deleuze raises in *Difference and Repetition* and *Logic of Sense*, respectively. Through differential audiovisual montage, I aim to define and interpret new modes of collective enunciation and relationships between what is deemed objective and subjective in order to undercut representational forms of identity. Then, I focus on the concept of the paradox to examine drifts and deviations in meaning in films such as *Ici et ailleurs* and *Numero deux*. These analytical approaches underscore novel audiovisual montage strategies that go beyond the hegemonic regulatory norms of mainstream cinema.

Keywords: difference, paradox, Deleuze, Godard, audiovisual montage.

Fecha de recepción: 19/01/2015

Fecha de aceptación: 22/03/2015

1. La diferencia: el ser de la imagen

A lo largo del siglo XX han proliferado las teorías filosóficas que han abordado la problemática de la diferencia, sobre todo, en el ámbito de la ontología y la epistemología. Ahora bien, aunque Jacques Derrida, Gianni Vattimo o Jean François Lyotard¹ la han tomado como objeto de estudio, nosotros vamos a focalizar la atención en las tesis defendidas al respecto por Gilles Deleuze, con la idea de aplicarlas al estudio de algunas tácticas de montaje ejercitadas por el cineasta Jean-Luc Godard. En el proyecto ontológico planteado en *Diferencia y repetición*, Deleuze formula que:

Es necesario que la diferencia se convierta en el elemento que remita a otras diferencias, que no la identifiquen sino que la diferencien [...] Cada cosa, cada ser, debe ver su propia identidad sumida en la diferencia, ya que cada uno no es más que una diferencia entre diferencias. Hay que mostrar la diferencia difiriendo.” (Deleuze, 2002: 100).

Lo que pone en crisis el filósofo francés con esta afirmación es la forma tradicional del *cogito* (del *yo pienso* cartesiano), que es entendida como identidad, es decir, como $Yo=Yo$; mientras que la forma de la diferencia es ajena a todo proceso identitario y a toda localización y se manifiesta como $Yo=Otro$. Según la forma $Yo=Otro$, las cosas no se subordinan al centro impuesto por la identidad del *cogito* y pululan en eterno estado de descentramiento y diferenciación. En la obra de Godard vamos a encontrar multitud de diálogos, imágenes y estrategias de montaje que ponen en práctica los diversos trayectos de la diferencia. Tanto en Godard como en Deleuze las cosas ya no se organizan en torno a lo idéntico, sino que están diseminadas en diferencias que desvanecen la identidad del objeto y del sujeto poniendo en práctica lo que nosotros llamaremos *transtopías*. Las *transtopías* son lugares

¹ Véase Derrida, Jacques (1989): *La escritura y la diferencia*, Barcelona: Anthropos, Vattimo, Gianni. (1998): *Las aventuras de la diferencia*, Barcelona: Península y Lyotard, Jean François (1988). *La diferencia*, Barcelona: Gedisa.

de paso dinámicos entre las cosas, entrecruzamientos entre los seres, no-lugares donde se escenifica una comunicación no centrada. Lo importante en las pesquisas de Godard y Deleuze es el devenir-otro: que cada cosa, cada sujeto, cada imagen vea su identidad sumergida en la diferencia. Godard, en sus *Histoire(s) du cinéma* (Jean-Luc Godard, 1988-1998), afirma: “una imagen no es fuerte porque sea brutal o fantástica sino porque la asociación de ideas es lejana. Lejana y justa”. Godard no deja de buscar formas de encuentro con esa otredad lejana, nunca pretende imponer sus imágenes: éstas no son nada sin las imágenes de los demás, sin las imágenes de los otros que son también mías, que me construyen. Somos, por tanto, imágenes de imágenes en diferenciación permanente con las demás imágenes. En este sentido, lo que le interesa a Godard no es otra cosa que el agenciamiento colectivo de “mis imágenes, tus imágenes y sus imágenes”, es decir, la *transtopía* que comunica todo ser, imagen y lugar. Por esta razón, tanto Godard como Deleuze necesitan a otros para poder escribir -ya sea con imágenes o con conceptos-, porque escribir es siempre un devenir entre-dos. Deleuze no deja de buscar ese entre-dos del devenir en sus colaboraciones con Guattari para fundar un teatro dinámico de la filosofía: “Sólo éramos dos, pero lo que contaba para nosotros no era tanto trabajar juntos como el hecho extraño de trabajar entre los dos. Uno dejaba de ser autor. Y este entre-dos remitía a otras personas, diferentes para uno y para otro” (Deleuze 1980: 21). Godard, por su parte, pretende poner en movimiento el cine y, para ello, no sólo busca encuentros entre imágenes, sino también entre seres. Godard se mezcla con Anne-Marie Miéville para constituir un devenir: un inter-ser o transtopía ontológica que diluye la identidad de ambos en favor de una coexistencia de sus respectivas perspectivas. Cuando recibió el León de Oro en el Festival de Venecia, esa estatuilla mitad pájaro, mitad felino, dijo: “Yo sólo soy la cabeza y la cola, Anne-Marie Miéville es las alas”. Esta afirmación pone de manifiesto sin lugar a dudas el carácter colectivo y la pasión plural de la enunciación godardiana.

Este devenir, que ya lo pusieron en práctica Godard-Miéville en *Ici et ailleurs*

(Jean-Luc Godard, 1974), vuelve a reaparecer en la obertura de su siguiente film conjunto: *Numero deux* (Jean-Luc Godard, 1975). En este film se distribuye una trama de relaciones entre los pronombres *mon*, *ton* y *son* y entre el sonido (*son*) y la imagen (*image*); a través del uso de dos monitores filmados simultáneamente: dos imágenes diferentes distribuidas en el interior de la imagen para ser recompuestas críticamente por la mirada del espectador. Esta imagen, por tanto, es una multiplicidad que no se define por sus elementos (otras imágenes), sino por la relación dinámica que anula dichos elementos (dichas imágenes) en la mente del espectador.

En suma, la forma de la diferencia borra cualquier identidad en favor de un proceso de apertura a los otros. Godard deja de ser Godard para devenir-Miéville y Deleuze deja de ser Deleuze para devenir Guattari. Y esa apertura, que borra la identidad y que descentra a los sujetos, configura una *esquizoescritura* y una enunciación colectiva (Alfonso Bouhaben, 2013: 48).

1.1. El montaje de la diferencia (I). Cuatro modelos descriptivos de la vida

En la diferencia difiriente, según explica Deleuze en *Diferencia y repetición*, ya lo hemos apuntado, los objetos y los sujetos pierden su carácter identitario en una mezcla dinámica que establece que en cada uno de ellos no se coagule identidad alguna: tanto el objeto visto como el sujeto que ve están sometidos a una transformación incesante. Este libro clave en el desarrollo del pensamiento deleuziano parece un libro montado por el Godard de *Deux ou trois choses que je sais d'elle* (Jean-Luc Godard, 1966). En este film, Godard pretende abolir, según una teoría diferencial parecida a la de Deleuze, los límites entre los objetos y los sujetos a partir de cuatro movimientos entremezclados que conjugan, de manera creativa, las descripciones subjetivas y objetivas con los objetos y los sujetos: “Se trata de describir un conjunto. Este conjunto y sus partes necesitan ser descritos a la vez como objetos y como sujetos (...) todas las cosas existen al mismo tiempo desde el interior y desde el exterior”

(Godard, 1969: 23).

De este modo, vamos a encontrar en este film cuatro modelos descriptivos:

(i) Descripción objetiva de los objetos (objeto-objetivo). Por ejemplo, en la secuencia en la que describe los equipamientos de la ciudad de París. En este caso, la voz susurrante de Godard se ciñe únicamente a lo descrito en un comunicado oficial sobre los equipamientos de París. En la imagen vemos un puente con una estructura bien definida. Tan definida como la estructura de la locución de Godard que describe el objeto atendiendo, exclusivamente, a la función referencial del lenguaje.

(ii) Descripción objetiva de los sujetos (sujeto-objetivo). Por ejemplo, en la secuencia donde describe a la protagonista del film. Aquí la voz de Godard vuelve a poner en práctica la función referencial del lenguaje, objetiva, científica, sostenida por los hechos y ajena a cualquier coloración emotiva del lenguaje, pero referida a un sujeto.

(iii) Descripción subjetiva de los sujetos (sujeto-subjetivo). En este caso, la protagonista toma la palabra y habla, desde su propio punto de vista, sobre sí misma. La voz en *off* de Godard desaparece en favor de escenas dialogadas que muestran los sentimientos de la protagonista. En una de las secuencias, la protagonista camina por la ciudad y reflexiona, desde una óptica fenomenológica, sobre las relaciones entre el yo y el mundo: “No sé dónde. Ni cuándo. Solo recuerdo que sucedió. Es un sentimiento que he estado buscando todo el día. Había un olor a árboles. Yo era el mundo. Y el mundo era yo. Un paisaje es como una cara”.

(iv) Descripción subjetiva de los objetos (objeto-subjetivo). Aquí la descripción subjetiva de Juliette incide en el humanismo de las cosas que cobran vida en tanto que reflejo del mundo. Por ejemplo, en la secuencia del capó de un

coche, que refleja el sol, escuchamos la siguiente reflexión de la protagonista: “La humanización de las cosas más simples, la posesión del espíritu humano; un mundo nuevo donde el hombre y las cosas vivirán en armonía”.

Estas cuatro descripciones suponen un transvase entre objetos y sujetos, pero todavía no suponen una diferencia afirmativa que desvanezca toda identidad. La vuelta de tuerca la da Godard cuando mezcla y hace variar estas cuatro descripciones, cuando las monta diferencialmente en la ecuación visual que conforma el film: “seres y cosas que se confunden [...] Hasta se puede hablar de los seres en tanto que cosas y de las cosas en tanto que seres” (1969: 23). Por tanto, filmar y montar la vida es, para Godard, la idea latente en este film. Cada descripción-diferencia (objeto-objetivo, sujeto-objetivo, objeto-subjetivo o sujeto-subjetivo) es una diferencia entre diferencias, una *transtopía* que modifica, en cada encuentro (en cada montaje), su naturaleza, su ley y su estructura de cara a firmar la vida.

1.2. El montaje de la diferencia (II). Deconstruyendo banderas

Una bandera es una representación. Su función es estar en lugar de una multiplicidad para reducirla a la unidad. Godard no deja de introducir en las escenografías de muchos de sus films los tres colores de la bandera francesa. Ahora bien, ¿por qué razón hace uso de estos colores? Podemos intuir que, en su pasión por mezclar lo exterior y lo interior con lo subjetivo y lo objetivo, acaba interiorizando en el cuerpo de sus films la exterioridad de la bandera: una exterioridad que unifica lo múltiple y que es desterritorializada en el interior múltiple. Así, las tácticas de Godard van a trastocar ese dispositivo inquisitivo. Se trata, en todo caso, de derribar el orden y el lugar de la representación para poner en movimiento la bandera francesa: la reconstruye para afirmar la diferencia. Veamos dos ejemplos.

En *Deux ou trois choses que je sais d'elle* descubrimos el ejercicio de una

relación diferencial entre la protagonista y la región parisina. Tanto ella (Imagen 1) como la región parisina (Imagen 2) están atravesadas por los colores de la bandera francesa. De modo que ella, a lo largo del film, no deja de devenir, de desterritorializarse y reterritorializarse en el mundo.



Imagen 1



Imagen 2

Sin embargo, el máximo de desterritorialización de la bandera francesa lo encontramos en *Le gai savoir* (Jean-Luc Godard, 1968). En la imagen 3 vemos como los significantes *bleu* y *blanc* aparecen ordenados; mientras que el significante *rouge* está atomizado y disuelto a lo largo de la pantalla, lo que supone la quiebra del signo de la bandera y de su orden en favor del color rojo,

que simbólicamente, apunta a su defensa de la revolución social. Es, al igual que *La chinoise*, una película de los tiempos del rojo (Rancière, 2005: 174), que sentarán las bases y prepararán el camino de su ruptura con cualquier tipo de apología nacionalista y su posterior entrada en la lucha internacionalista en el Grupo Dziga Vertov.



Imagen 3

Podemos intuir en esta imagen un ejercicio de diferenciación de la representación y de introducción del movimiento en esa perspectiva única que impone una bandera. El lugar de cada uno de los colores es puesto en entredicho. No se trata de poner cada cosa en su lugar, sino de hacer delirar los lugares. De construir *transtopías* que disuelvan la normalidad representativa. Ahora bien, ¿no es ese el movimiento deconstructor propio de la sociedad contemporánea? ¿No es la nuestra ya una sociedad líquida donde las estructuras tradicionales y las instituciones “se descomponen y se derriten” (Bauman, 2007: 7)? Casi parece que el poder contemporáneo ha plagiado las tácticas de los movimientos de resistencia de los años 60 y 70.

2. La paradoja: el sentido de la imagen

Respecto al estudio del sentido de la imagen vamos a analizar algunas derivas del sentido en el film *Ici et ailleurs*. En uno de sus montajes diferenciales vemos la coexistencia, en una misma imagen, del rostro de Hitler y de militantes del Frente Popular. Ahora bien, ¿cuál es el significado de esta imagen (Imagen 4) de *Ici et ailleurs*? ¿Qué es lo que nos remueve y nos empuja a pensar? Podemos valorar esta imagen desde tres perspectivas que pueden “montar” los sentidos de diferentes maneras. Estas tres perspectivas son la semántica estructural de A. J. Greimas, la teoría del texto de Jesús González Requena y la teoría paradójica del sentido de Gilles Deleuze.



Imagen 4

Montando al modo de Greimas, podemos decir que esa imagen compone una estructura significativa elemental ya que en ella hay dos términos-objeto (dos

imágenes) coexistentes que se relacionan. Sabemos que para que haya estructura significativa tiene que haber dos términos simultáneamente presentes y una relación entre ellos (Greimas, 1973: 32). Esta relación tiene una doble dimensión. Es decir, para que los términos sean captados a la vez, es necesario que tengan algo que los identifique y algo que los diferencie (Greimas, 1973:33). En la imagen que nos ocupa, cada término posee dos elementos: uno que conjunta y otro que disjunta. La identidad o conjunción entre términos la aporta el elemento de “lo popular”, mientras que la disjunción o diferencia radica en el modo antagónico de concebir “lo popular”. Así, el Frente Popular y Hitler convergen en un mismo contenido semántico. Si el término A es el Frente popular, el término B es Hitler y el contenido semántico S es “Lo popular”, entonces:

A / está en relación (S) con / B

El eje semántico articula esta semejanza junto a su diferencia. El Frente Popular, en tanto movimiento internacionalista, se opone al nacionalsocialismo donde las ideas de raza y nación constituyen una dualidad depredadora de las otras razas y naciones:

No nacional (No racista) / Nacional (Racista)

De modo que siguiendo la mecánica de la semántica estructural descubrimos que el significado de esta imagen está compuesto por la combinación de los significados de cada término según una relación semántica. Pero, cada término, como hemos visto, tiene dos unidades de significado interrelacionadas: Hitler (Popular, Nacional), Frente Popular (Popular, Internacional). Así, para Greimas, la lógica combinatoria de las identidades y las diferencias de significados es la que produce el significado último.

Ciertamente, un texto fílmico, en tanto texto artístico, es una combinación de

significados. Sin embargo, hay que ir más allá de este significado para construir su sentido, pues el significado que compone un mensaje –en este caso una imagen- no da lugar, dentro de las coordenadas de la semántica estructural, ni a contradicciones ni a lecturas múltiples: su orden tiene un carácter objetivo y científico. Sin embargo, los textos fílmicos tienen la virtud de comunicar mal y de no entregar a nuestro ojo un significado determinado y unívoco. Para los estructuralistas como Greimas la composición de significados tiene un carácter impermeable al sujeto, lo que desencadena la expulsión de la experiencia singular de su órbita teórica. La experiencia del sujeto, lo que le hace retornar a un texto e interrogarlo, es la piedra angular de la Teoría del Texto de González Requena: “El análisis fílmico, si quiere saber algo de lo que constituye ese ser estético del film, debe pues analizarlo en tanto espacio de experiencia del sujeto” (González Requena, 1995: 15). Retornamos, según su propuesta, a lo asignificante e indecible del texto, a aquello que no sabemos pero que saboreamos: la experiencia de un sujeto cristalizada en la material textual (1995: 17). En este sentido, la relación entre el emisor-codificador y el receptor-descodificador es sustituida por la relación entre el sujeto-escritor y el sujeto-lector. Allí donde retornamos, a eso indecible escrito en el texto y que atraviesa nuestra experiencia, González Requena lo llama punto de ignición: lo que quema (1995: 16). Y eso que quema y que duele apunta a una verdad: lo Real. En este caso lo Real es algo que está ardiendo: Europa en llamas, la Guerra, la Muerte: el Thanatos-Popular:

Hitler / Thanatos-Popular / Frente Popular



Sujeto

De este modo, en la Teoría del Texto no hay una estructura donde los significados se relacionan bi-unívocamente, sino una estructuración en tanto que proceso de lectura que tiene como núcleo movilizador al punto de ignición, es decir, la experiencia de lo que quema que se ha lanzado hacia el

espectador desde la luz ardiente, una luz que quema: desde el proyector. Desde las coordenadas de la Teoría del Texto de González Requena, la relación entre identidades y diferencias se da justo en el punto de ignición, en aquello indecible que quema, de modo que ambas –identidades y diferencias– se encuentran fundidas por el fuego de Thanatos-Popular.

Un primer reajuste de la Semántica Estructural y de la Teoría del Texto nos lleva a las siguientes conclusiones. Es verdad que ciertas corrientes de la semiótica se han empeñado en buscar la estructura de significados que componen un texto sin preocuparse por su sentido; pero no es menos cierto que la Teoría del Texto se ha preocupado, en repetidas ocasiones, por el *sentido único*.

Nosotros, siguiendo a Deleuze, vamos a ver cómo opera el sentido en los textos de Godard haciendo hincapié en la potencia de la paradoja como lugar de condensación de varios sentidos que tiran en direcciones opuestas. Las paradojas nos ayudan a pensar de manera crítica el sentido. Cuando en nuestra vida cotidiana decimos que algo tiene sentido lo que estamos afirmando es que un algo encaja con algo: que lo que se dice (la expresión) se adecua a aquello de lo que se dice (la designación). Sin embargo, hay veces que se expresan cosas que no encajan, que no desarrollan su sentido de manera regular, que nos sorprenden y nos hacen retornar a una imagen.

Una primera mirada nos sumerge en un máximo de incompreensión ante esas imágenes contradictorias que conviven en un mismo espacio. Sin embargo, profundizando un poco más descubrimos la intención de Godard: buscar el sentido entre dos imágenes opuestas. Un sentido que no es único, sino disyuntivo y huidizo, que hace saltar los límites de la representación para abrir un espacio en devenir: el espacio del pensamiento. Un espacio para experimentar y para pensar un *entre-dos*. Es decir: un inter-sentido situado en el intervalo entre dos sentidos que deambulan en direcciones opuestas. Esta

bifurcación de trayectos de sentido va a multiplicar las caras de su significación y la posibilidad de lecturas por parte del espectador. Lo que se siente es, por tanto, irreducible a una forma cerrada. En este sentido, para mostrar “lo popular”, Godard realiza la suma “Hitler + Frente Popular”. El entre-dos de esta imagen genera, así, dos sentidos contradictorios. El sentido del Frente Popular va en dirección opuesta al sentido del nazismo: sabemos que el sentido de esa coalición política era frenar el fascismo y el nazismo emergente en los años treinta. El entre-dos del sentido es, por tanto, el lugar del pensamiento como lugar del devenir, como lugar de una síntesis disyuntiva de componentes heterogéneos. Compone una *transtopía*. Un no-lugar o espacio en tránsito (Augé, 2000: 85).

¿Cuáles son las implicaciones de este sentido paradójico? Esta paradoja del sentido deslegitima toda la articulación significativa, es decir, toda combinatoria estructural. Estaríamos, en este sentido, más cerca de la Teoría del Texto y de su influjo barthesiano: no se trata de buscar una estructura sino de observar una estructuración (Barthes, 2001: 15). Sin embargo, esta estructuración siempre está anclada a un sujeto de la experiencia, algo que Deleuze anula en su teoría paradójica del sentido, en tanto que el sentido es el lugar del devenir que disuelve la identidad. Se trataría, más bien, de forjar una Teoría de los Inter-sentidos y de los Inter-seres. El anclaje del sujeto se difumina en favor de un sujeto que se va construyendo por medio de sus prácticas, sus movimientos, sus alianzas, sus gestos: un sujeto práctico. Y, del mismo modo, el anclaje del texto a un sentido se bloquea gracias a la acción divergente de la paradoja.

Por ello, este sujeto práctico no está determinado: es un inter-ser que no sigue el buen sentido o el sentido único y, por tanto, es un aliado de la paradoja. Y la paradoja no da tregua, no permite que el sentido se asiente, se fije, se determine: “El buen sentido es la afirmación de que, en todas las cosas, hay un sentido determinable; pero la paradoja es la afirmación de los dos sentidos a la

vez”. (Deleuze, 1989: 24). Así, el buen sentido es bueno porque es único, su bondad radica en su univocidad. El buen sentido es puro, no soporta la mezcla ni el devenir, somete la diversidad a la forma de lo mismo: “La paradoja es lo que destruye al buen sentido como sentido único, pero luego es lo que destruye al sentido común como asignación de identidades fijas” (Deleuze, 1989: 10). Así, en la teoría paradójica del sentido de Deleuze la relación-montaje entre las identidades y las diferencias es inviable. Sólo hay diferencia paradójica, esto es, devenir- Popular.

Sin embargo, las implicaciones éticas de esta Teoría del Sentido pueden ser catastróficas ya que puede parecer que todo vale, es decir, que con tal de que el devenir sea afirmado da igual componer una imagen de Hitler con una del Frente Popular. Esta composición de imágenes nos abre un espacio de pensamiento para pensar y sentir, precisamente, el criterio de composición y descomposición que se establece entre las distintas fuerzas. Si nuestra fuerza se compone con otra fuerza, como aseguraba Spinoza, el conjunto que conformamos será más potente; mientras que si la otra fuerza nos descompone entonces perderemos potencia de acción (Deleuze, 1974: 25). De igual modo, no todas las imágenes pueden componerse. Algunas, justamente, destruyen a las otras fuerzas y las descomponen con su influjo totalitario.

Pero la imagen que estamos pensando, no lo olvidemos, es un corte móvil. Si continuamos con su movimiento descubrimos la imposibilidad de ambas imágenes. En un principio parece que estas imágenes son composibles, parece que, aunque el sentido de cada una tiré en direcciones opuestas, la diferencial paradójica los liga. Ahora bien, si continuamos el plano descubrimos como una imagen se impone a la otra: la reduce, la destruye, la anula y termina por imponer su sentido. De algún modo, Godard recorta lo que le interesa de la imagen opuesta: un brazo en alto de un militante del Frente Popular, semejante al saludo nazi, se encuentra con la imagen de Hitler (Imagen 5):



Imagen 5

Pero el devenir se afirma nuevamente en la superposición siguiente, Hitler con Lenin (Imagen 6):



Imagen 6

Lo que se afirma, por tanto, no es que el nazismo, el Frente Popular o la Revolución Rusa sean lo mismo, sino el devenir de lo popular, esto es, la diferencia entre la expresión (lo que se dice) y la designación (el sentido de lo que se dice). Lo que se afirma, más que un sentido, sería un inter-sentido. Es decir: una *transtopía* como intervalo dinámico de una pluralidad de sentidos entrecortados.

2.1. El montaje de la paradoja (I). Danza de las letras

La *Lógica del sentido* de Deleuze ausculta la obra de Lewis Carroll para observar y describir el funcionamiento de las paradojas. Estas se componen de dos sentidos que se bifurcan infinitamente y que no cesan de fluctuar. Un caso especial de paradojas son las palabras-valija o palabras-maleta, que están fundadas en la síntesis disyuntiva de dos nombres. *Snark*, por ejemplo, es una palabra-valija inventada por Lewis Carroll que designa un animal fantástico compuesto por la síntesis de *Shark* (tiburón) + *Snake* (serpiente). El sentido de esta palabra se bifurca en dos series disyuntivas y heterogéneas: la serie de *Shark* y la serie de *Snake* (Deleuze, 1989: 65). Así, es imposible el sentido unívoco, esto es, el sentido que gira en torno a un sólo centro.

Godard también hace uso de este truco en el particular uso de intertítulos móviles que lleva a cabo en *Numero deux*. Estos intertítulos desarrollan una línea de mutación. Las letras están sometidas a un dinamismo extremo, a una danza de letras que transforma el sentido de un término en el otro. Esto es: el devenir, los estadios intermedios, el inter-sentido. De algún modo, estos estadios intermedios constituyen el devenir de una posible palabra-valija. En uno de estos intertítulos, observamos como el significante *Au depart* (salida) se colapsa y comienza a alterarse y a diferir de sí mismo por la atracción del significante *Al'arriv* (llegada). Comprendemos ahora que, en el desarrollo del inter-sentido, no importa la salida ni la llegada, el principio o el fin. Lo que realmente importa es el diferir del sentido, el deambular fuera de las palabras,

más allá de su anatomía léxica y de su presupuesta concepción pura y original. Ahora bien, este deambular de las palabras, este acto discursivo de deconstrucción, es también una forma de hacer política. Como escribe Ernesto Laclau: “La relación inestable entre palabras e imágenes es una precondition de cualquier operación discursiva políticamente significativa” (2005: 41).

En otro intertítulo móvil, de este mismo film, descubrimos una nueva danza de letras entre dos términos que hacen referencia a la distinción entre el original y la copia, en una alusión a las tesis sobre la reproductibilidad técnica del arte de Walter Benjamin: progresivamente la palabra *Aura* va transformándose hasta convertirse en la palabra *Reproduction*.

En este punto, es importante indicar que para Benjamin, el problema de la reproducción en el arte supone una pérdida de la autenticidad de lo irrepetible, de aquella presencia singular que se manifiesta a los ojos del espectador y que define con el nombre de aura. Al multiplicar una obra esa presencia irrepetible entregada al espectador, aquí y ahora, deviene presencia masiva en la reproducción (Benjamin, 1973: 20). De algún modo, Benjamin reclama conservar la pureza y la esencia de la obra de arte de las reproducciones que simulan lo auténtico. Sin embargo, en la línea de mutación que muestra el intertítulo de *Numero deux*, podemos entrever otro tipo de autenticidad. Una autenticidad creativa, una pureza en fuga que desterritorializa el aura de la unidad léxica para sacar de ella una novedad. Esta desterritorialización del sentido toma la forma de un inter-sentido posibilitando así la pérdida del aura afirmando el devenir como reenvío entre sentidos, donde es imposible que se fije un sentido único. Ahora bien, esta autenticidad creativa sí está ligada a aquel supuesto de Benjamin que describía como el cine no era una vacía herramienta, sino un artefacto que sintetizaba arte y ciencia (1973: 29).

En definitiva, la transformación de la palabra *aura* en la palabra *reproduction* supone una superposición permutativa, una especie de martillazo sobre un

significante con otro significante que hace que emerjan palabras desconocidas. De este modo, los términos se confunden con la aparición del inter-sentido que se sitúa en el interior de dichos términos para movilizar y transformar los significantes. Una paradoja, una suerte de danza dionisiaca y antirepresentativa que disuelve los sentidos en función de un estallido dinámico.

2.2. El montaje de la paradoja (II): Seis movimientos en el interior de la Semántica Estructural

El inter-sentido conforma un cambio de cualidad entre sentidos, que va más allá de la búsqueda de significados puros combinados en una estructura (Greimas) y más allá del sentido experimentado por un sujeto (González Requena). Habría que tratar de crear una nueva semántica que tuviese como objeto este diferir de los semas: una semántica que difiera tanto como su objeto. En suma, una trans-semántica.

Si la unidad mínima de la semántica es el sema (Greimas, 1973: 37), es decir, el rasgo distintivo que entra en relación con otro para componer una articulación sémica o un eje semántico; la unidad mínima de una posible trans-semántica sería el inter-sentido que emerge entre dos sentidos. Los semas se organizan según una lógica binaria donde cada sema tiene un lugar determinado y se relaciona con otro sema según una relación determinada, un orden arbóreo y una jerarquía compositiva. El inter-sentido es, por el contrario, un lugar de producción siempre en tránsito, sin definición ni determinación fija.

¿Cómo trazar, por tanto, las coordenadas de una práctica semántica al margen de las codificaciones de la semántica estructural? Si nuestro propósito es determinar, aunque sea sucintamente, una semántica *in progress* o trans-semántica, entonces será preciso poner en movimiento la distribución greimasiana de los términos-objeto para romper con la especialización de los significados. Para ello, dibujaremos una serie de movimientos en el interior de

la Semántica Estructural que nos orienten en la construcción de una posible Teoría del Sentido en clave postestructuralista. Algo parecido a lo que hace Bacon en sus retratos: deformar y distorsionar la estructura del rostro.

Primer movimiento: movimiento de lo heterogéneo en lo homogéneo. Cada lexema, según los estructuralistas, supone la jerarquización de un conjunto de semas donde cada cual tiene su lugar (Greimas, 1973: 25). La teoría del sentido de Deleuze nos da algunas claves para desterritorializar esta estructura y así someterla al dinamismo del devenir. No se trata de buscar los elementos últimos constitutivos de significación ni de cómo estos se combinan para producir un significado, sino de poner en movimiento estas unidades mínimas de significación que, en el caso de Deleuze, son variables diferenciales y movedizas. Así, los términos-objeto desaparecen por el movimiento del devenir que introduce una diferencial entre semas, esto es, un dinamismo entre semas que nosotros designamos con el nombre de inter-semas. Su carácter móvil supone la ruina del espacio homogéneo y jerárquico de la Semántica Estructural imponiendo así un espacio heterogéneo donde las relaciones intersemánticas difieren continuamente. De este modo, los lexemas, en tanto que configurados con la materia semántica, están también en movimiento y se definen por el conjunto de inter-semas en devenir, es decir, se determinan en la indeterminación intersemántica (como hemos explicado en los intertítulos de *Numero deux*).

Segundo movimiento: movimiento del tiempo en el espacio. Esta determinación en lo indeterminado imposibilita el cierre de los significados y establece una apertura a futuras metamorfosis. De algún modo, nuestra estrategia temporaliza la especialización semántica de Greimas. La introducción del tiempo en el interior de los semas produce un cambio de cualidad de los mismos ya que la duración es lo que difiere y, por tanto, nunca está en uno de los semas, sino entre ellos. Este intervalo semántico es la duración como cambio cualitativo inter-semático que rompe el espacio homogéneo y abre el

sentido determinado de cada sema, su propiedad privada significativa. La duración es lo que cambia, la heterogeneidad dúctil que moldea las posiciones en el espacio a través del tiempo como alteración. Si la Semántica Estructural distribuye los semas en el espacio y los asigna una posición (Greimas, 1973: 33), la trans-semántica se propone distribuir los inter-semas como diferenciales superpuestas en el tiempo. La diferencia entre ambas distribuciones es que una es fija y la otra móvil: una distribuye los semas como posición en el espacio, y la otra distribuye inter-semas como superposiciones dinámicas que cambian indefinidamente de cualidad en la duración.

Tercer movimiento: movimiento de la desestratificación en la articulación sémica. La articulación sémica es el elemento diferencial que pone en relación dos lexemas. Este elemento diferencial regula las posiciones según la articulación binaria de dos semas (Greimas, 1973: 33), de modo que la articulación de los semas produce el significado de los lexemas. La trans-semántica, sin embargo, desarticula y desestratifica: rompe los ejes semánticos para introducir líneas de fuga inter-sémicas que desvirtúan las constantes de significado a favor de una variabilidad significativa diferencial.

Cuarto movimiento: movimiento de la transtopía en la isotopía. La introducción de la variabilidad semántica hace mutar el espacio isotópico. Si la isotopía es una constante discursiva; la *transtopía* es un núcleo variable, que impugna toda asignación identitaria en función de un movimiento diferencial, que disuelve los límites de la forma de la representación $A=A$ en favor de la forma de la diferencia $A= \text{Otro}$. La *transtopía* es un no-lugar o un lugar cualquiera abierto a la interacción, a la alianza, al encuentro con cualquier otra *transtopía* en un espacio heterogéneo que imposibilita el aislamiento o la determinación de isotopías. Es justamente el lugar del devenir en tanto que abolición que cualquier sentido único y de cualquier identidad que pretenda establecerse.

Quinto movimiento: movimiento de lo múltiple en lo uno. Para terminar con el

carácter unívoco que impone el estructuralismo al distribuir en posiciones determinadas los semas, hay que aliarse a la multiplicidad como posición indiferenciada o lugar cualquiera. Este lugar indeterminado no demarca los contornos de una esencia del significado, sino el devenir magmático y fluido de un significado abierto. En cierto sentido, la precisión que introducen los semas a la hora de definir los lexemas se convierte en ambigüedad cuando los sustituimos por los inter-semas, que son multiplicidades polívocas. Estas multiplicidades someten a la estructura a modulaciones y alteraciones que transforman, modifican y alteran las posiciones unívocas de los semas.

Sexto movimiento: filtración de la estructuración en la estructura. Si la estructura es la relación identitaria y diferencial de los lexemas y los semas en el espacio; la estructuración, por el contrario, es la relación diferencial inter-sémica que dinamiza esa estructura en la duración. Los sentidos no están determinados según un orden arbóreo y genético de los semas, sino según despliegues rizomáticos que producen transformaciones en cada encuentro entre las unidades mínimas inter-sémicas. Así, no hay una asociación jerárquica entre semas o una formación de relaciones biunívocas, sino una ligazón libre entre inter-semas, una transformación de la formación. Esta transformación hace que los inter-semas estén abiertos los unos a los otros y, en consecuencia, otorga un elemento de permeabilidad a las unidades mínimas de sentido y las convierte en cortes móviles.

Estos seis movimientos resultan sumamente operativos para estudiar la obra de Deleuze y Godard. Ambos, en sus respectivos trabajos, rechazan buscar una estructura homogénea, un significado último, una articulación regularizada, una constante discursiva, una unidad esencial o una estructura. Por el contrario, apuestan por lo heterogéneo, la alteración, la desestratificación, las variables, las multiplicidades y la desestructuración.

Conclusiones

Al estudiar los conceptos de diferencia y paradoja en el cine de Godard, a través de la alianza con el trabajo experimental y creativo del filósofo Gilles Deleuze, hemos tratado de mostrar como ambos conceptos funcionan como variables que introducen el movimiento en la ontología (la teoría del ser) y la semántica (la teoría del sentido) respectivamente. En la primera parte del trabajo, hemos mostrado como en el cine de Godard la forma de la representación del ser como autoconciencia o identidad es abolida en pro de una práctica diferencial: ya sea a través de la enunciación colectiva (*Ici et ailleurs*), de la diferenciación entre lo subjetivo y lo objetivo (*Deux ou trois choses que je sais d'elle*) o de la introducción de la diferencia en la representación (como en el caso de la bandera desterritorializada de *Le gai savoir*). En la segunda parte, hemos partido de la crítica a la *Semántica estructural* de Greimas para afirmar -siguiendo las huellas de la *Lógica del sentido* de Deleuze- una praxis paradójica del sentido a través de la lectura de algunas imágenes de *Ici et ailleurs* y de *Numero deux*.

La intención de este trabajo era mostrar algunas tácticas godardianas de producción de imágenes fílmicas en conjunción con los conceptos deleuzianos de diferencia y paradoja, de cara a mostrar las múltiples posibilidades del cinematógrafo en su encuentro con las formas del pensamiento filosófico y en su crítica al orden ontológico y semántico dominantes. Según Deleuze-Guattari, la ideología dominante nos transmite siempre órdenes y consignas contra las que hay que combatir: "Serás significativo y significado, intérprete e interpretado –de lo contrario, serás un desviado-. Serás sujeto, y fijado como tal, sujeto de enunciación aplicado sobre un sujeto de enunciado –de lo contrario, serás sólo un vagabundo (Deleuze y Guattari, 1989: 164). El presente artículo no ha sido más que una pequeña lucha contra esta consigna. Un desvío y una lucha para arrojar luz sobre las prácticas diferenciales y paradójicas de Godard y Deleuze contra las estructuras ontológicas, semánticas, narrativas y estéticas

hegemónicas. Un desvío que se sitúa dentro de los márgenes de la estética de izquierdas, que Terry Eagleton define como orientada a la “verdad a secas, el conocimiento y la moralidad” (2006: 450); pero que, a su vez, es subvertido.

Se trataba, en todo caso, de trabajar entre-dos, entre Godard y Deleuze, entre una diferencia y otra, entre un sentido y otro, entre el cine y la filosofía.

Bibliografía

- Alfonso Bouhaben, Miguel (2011). “El sistema del Cine-ojo de Dziga Vertov y su repercusión”, en Dziga Vertov, *Memorias de un cineasta*, Madrid: Capitan Swing.
- Alfonso Bouhaben, Miguel (2013). “Las formas de la enunciación colectiva en *Ici et ailleurs* (Godard, 1974), *Cine Documental*, nº 7, pp. 46-78. Disponible en: http://revista.cinedocumental.com.ar/numeros/images/n7img/PDFn7/Art_Alfonso_Bouhaben_n7_2013_1.pdf > (Acceso: 12 de Agosto de 2014)
- Augé, Marc (2000). *Los no-lugares. Espacios del anonimato*. Barcelona: Gedisa.
- Barthes, Roland (2001). *S/Z*, Madrid: Siglo XXI.
- Bauman, Zygmunt (2007). *Tiempos líquidos*, México: Tusquets.
- Benjamin, Walter (1973). “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”. En Walter Benjamin, *Discursos ininterrumpidos I*, Madrid: Taurus.
- Bresson, Robert (1997). *Notas sobre el cinematógrafo*, Madrid: Árdora.
- Deleuze, Gilles (1974). *Spinoza, Kant, Nietzsche*, Barcelona: Labor.
- Deleuze, Gilles y PARNET, Claire (1980). *Diálogo*, Valencia: Pre-Textos.
- Deleuze, Gilles (1981). *Empirismo y subjetividad*, Madrid: Gedisa.
- Deleuze, Gilles (1989). *Lógica del sentido*, Barcelona: Paidós.
- Deleuze, Gilles y GUATTARI, Félix (1989). *Mil mesetas*, Valencia: Pretextos.
- Deleuze, Gilles (2002). *Diferencia y repetición*, Buenos Aires: Amorrortu.
- Dubois, Pierre (2004). *Video, Cine, Godard*, Buenos Aires: Centro Cultural Rojas.
- Eagleton, Terry (2006). *La estética como ideología*, Madrid: Trotta.
- Godard, Jean Luc (1969). “Mi camino en cuatro movimientos”, *Nuestro cine*, nº 89.
- Godard, Jean Luc. (1998). “Le montage, la solitude et la liberté”. En Jean-Luc Godard, *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard. Tome 2*, París: Cahiers du cinéma.
- González Requena, Jesús (1995). *El análisis cinematográfico. Modelos teóricos, metodologías, ejercicios de análisis*, Madrid: Editorial Complutense.
- González Requena, Jesús (1999). “Casablanca. La cifra de Edipo”, *Trama & fondo*, nº 7.
- Greimas, A.J (1973). *Semántica estructural*, Madrid: Gredos.

Ishagpour, Youssef (2004). "J.-L.G., cineasta de la vida moderna. Lo poético en lo histórico". En Gerardo Yoel (editor), *Pensar el cine 2*, Buenos Aires: Manantial.

Laclau, Ernesto (2005). *La razón populista*, México: Fondo de Cultura Económica.

Rancière, Jacques (2006). *La fábula cinematográfica*. Barcelona: Paidós.

Vertov, Dziga (2011). *Memorias de un cineasta*, Madrid: Capitan Swing.

Filmografía

Godard, Jean-Luc (dir.) (1965): *Alphaville*.

-- (dir.) (1965): *Pierrot le fou*.

-- (dir.) (1966): *Deux ou trois choses que je sais d'elle*.

-- (dir.) (1968): *Le gai savoir*.

-- (dir.) (1974): *Ici et ailleurs*.

-- (dir.) (1975): *Numero deux*.

-- (dir.) (1988-1998): *Histoire(s) du cinema*.

* Doctor en Comunicación Audiovisual (*Universidad Complutense de Madrid*). Licenciado en *Teoría de la Literatura y Literatura Comparada* y en *Filosofía*. Profesor de *Cine Político* en la *Facultad de Ciencias de la Información (UCM)*. Profesor Colaborador la *Facultad de Bellas Artes (UCM)* y en el *Master en Teoría, Crítica y Valoración del Arte Contemporáneo (I|Art)*. Ha colaborado con las revistas *L'Atalante*, *Aisthesis*, *Fotocinema*, *Cine Documental*, *Metakinema*, *Sans Soleil* y *Toma Uno*.