
A PROPÓSITO DE
GODARD

CONVERSACIONES

■ **ENTRE** ■

HARUN FAROCKI

Y

KAJA SILVERMAN



**A PROPÓSITO DE
GODARD**

CONVERSACIONES

■ **ENTRE** ■

HARUN FAROCKI

Y

KAJA SILVERMAN

Farocki, Harun y Silverman, Kaja
A propósito de Godard: conversaciones entre Harun Farocki y
Kaja Silverman; prólogo de David Oubiña - 1a ed. - Ciudad Autónoma
de Buenos Aires: Caja Negra, 2016.
320 p.; 20x14 cm.

Traducido de Patricio Orellana
ISBN 978-987-1622-46-7

I. Cine. 2. Crítica Cinematográfica. I. Silverman, Kaja
II. Oubiña, David, prólogo
III. Orellana, Patricio, trad. IV. Título
CDD 791.4309

Título original: *Speaking about Godard*

All rights reserved. Authorized translation from the English-language edition
published by New York University Press.

Todos los derechos reservados. Traducción autorizada a partir de la edición
en inglés publicada por New York University Press.

© New York University Press, 1998

© David Oubiña, del prólogo

© Caja Negra Editora, 2016

Caja Negra Editora

Buenos Aires / Argentina

info@cajanegraeditora.com.ar

www.cajanegraeditora.com.ar

Dirección editorial: Diego Esteras / Ezequiel A. Fanego

Producción: Malena Rey

Diseño: Juan Marcos Ventura

Corrección: Paola Calabretta

Impreso en Argentina / Printed in Argentina



PRÓLOGO

¿QUIÉN HABLA EN LAS IMÁGENES? (SILVERMAN Y FAROCKI A PROPÓSITO DE GODARD)

7

En los años noventa, Harun Farocki y Kaja Silverman dictaron varios cursos sobre cine en la Universidad de Berkeley. *A propósito de Godard* (que Silverman define como “un libro sobre parejas”) da testimonio de ese trabajo en conjunto. Hay, en efecto, una voluntad didáctica en estas conversaciones a propósito de la obra de Godard. El libro constituye un ejercicio de mirada analítica: Silverman y Farocki comentan cada film como si el diálogo se desarrollara a medida que avanza la proyección. Son ocho películas, representativas de diferentes períodos, ordenadas cronológicamente: *Vivir su vida* (1962), *El desprecio* (1963), *Alphaville* (1965), *Week-end* (1967), *Le Gai savoir* (1968), *Numéro deux* (1975), *Pasión*

(1981) y *Nouvelle vague* (1990). Cada capítulo se ocupa de una película: un *close reading* que progresa de manera lineal, de principio a fin, intentando cubrir de manera exhaustiva todas las circunstancias del relato. Los autores no se proponen explorar los vínculos de estas obras con la historia del cine o con circunstancias políticas determinadas sino que se limitan a describir una estructura audiovisual; pero esa descripción es un desglose, ese desglose involucra un análisis, y ese análisis despliega una interpretación.

8 Hay una dimensión socrática del diálogo sostenida en la convicción de que el intercambio permitirá alumbrar un nuevo conocimiento sobre los films; en este sentido, la elección de Godard como objeto del debate no es en absoluto caprichosa puesto que ese movimiento mayéutico atraviesa su obra. La conversación entre Silverman y Farocki parecería sugerir cierta división del trabajo: por un lado, la *scholar* feminista y, por otro, el cineasta de vanguardia. Teoría y práctica. Pero, en los hechos, esa distinción no es siempre tan nítida ya que el diálogo funciona como un continuo donde las ideas fluyen de una voz a la otra. Marxismo, psicoanálisis y semiología constituyen un marco común definido por una voluntad de deconstrucción crítica. Esa es la lección de Godard: mirar debería implicar un cuestionamiento de la mirada. Dice Farocki a propósito de *Numéro deux*: “Cuando Godard muestra dos monitores, hace que uno comente al otro en un montaje suave. Digo ‘montaje suave’ puesto que lo que hay en juego es una relación general, más que una oposición o ecuación en sentido estricto. *Numéro deux* no predetermina cómo deben conectarse las dos imágenes, sino que debemos construir la asociación por nuestra cuenta a medida que se desarrolla la película”. Godard siempre dijo que *Numéro deux* era un segundo comienzo en su carrera: realizado con el mismo presupuesto que *Sin aliento* (¡pero quince años más tarde!), el film mostraba sus primeros experimentos con el video. Un cambio de formato, es decir, un nuevo tipo de imagen y un nuevo modo de concebir la práctica cinematográfica. Alejado ya de los rodajes multitudinarios del cine convencional

y de los debates colectivos del cine militante, Godard encuentra en el video hogareño una vía artesanal para hacer films políticos a su manera, allí donde la vida privada se abre para dejar escuchar los sociolectos que la componen. *Numéro deux* es un film conceptual que redescubre la dimensión reflexiva de las imágenes. Godard graba en cinta magnética y luego registra en 35 mm las imágenes de los monitores. Ahora hay, dentro del encuadre, dos imágenes que establecen relaciones, que dialogan entre sí y que son puestas a pensar. Por eso se trata de un “montaje suave”: porque no hay sucesión sino simultaneidad y, entonces, el vínculo entre ellas no está predeterminado sino que es difuso y flotante, abierto a los desafíos del sentido.

Numéro deux se presta fácilmente a la interpretación y al análisis crítico; por ese motivo resulta un film crucial para Farocki y para Silverman. Allí se plantean nuevos puntos de partida que pueden ser capitalizados tanto desde la vanguardia audiovisual como desde la teoría feminista. ¿Una película sobre pornografía o sobre política? En realidad, una película donde la familia funciona como una fábrica. Para Farocki, Godard sugiere que todos deberíamos tener acceso a los medios de producción y hacer nuestras propias películas en vez de esperar que otros las hagan por nosotros. Para Silverman, *Numéro deux* elabora ese argumento de forma novedosa y “específicamente en términos de género” dada la importancia que adquiere el personaje de la esposa: “Sandrine dice que hay un hombre en el lugar en el que debería estar ella. Según dice: ‘Él está donde no debería... Yo tengo que estar ahí y no estoy’. Este otro, finalmente, parecería ser Godard, o –en un sentido más global– el director masculino. Otra vez, Sandrine habla no solo por ella, sino por su personaje de ficción, e –implícitamente– por toda mujer en una situación análoga”. Las investigaciones de Silverman han procurado diseccionar críticamente las fuerzas que regulan la mirada. Es lo que denomina *ficción dominante*: “el sistema ideológico a través del cual el sujeto normativo vive su relación imaginaria con el orden simbólico”. Se trata, entonces, de

reeducar los modos perceptivos para construir nuevas formas de la subjetividad y, en ese punto, la obra de Godard se presenta como un teatro de operaciones: las fantasías que se proyectan en *Vivir su vida*, en *Alphaville* o en *El desprecio* revelan cómo funcionan los mandatos de los sujetos sociales y los determinismos de la sexualidad. A Farocki, en cambio, le interesan otros aspectos de estas películas. Para él y para sus compañeros de la revista *Filmkritik*, los directores que integraban la primera generación del Nuevo cine alemán habían abandonado rápidamente sus pretensiones renovadoras y se habían conformado con una idea convencional de lo que el cine podía ser. “Para mí –escribió– era difícil soportar que el Joven Cine Alemán gozara de un gran reconocimiento en el mundo y que en Alemania se lo tratara como el equivalente de la *nouvelle vague*. Eso destruía las aspiraciones de la *nouvelle vague*.” Pero, al fin y al cabo, también la *nouvelle vague* acabaría asumiendo su destino previsible como *cine de arte*. Solo Godard, que termina rompiendo con ese movimiento, lleva la experimentación hacia un punto de no retorno e insiste en examinar las potencialidades de aquello que el cine debería ser.

En alguna oportunidad, Farocki señaló que Godard era el único cineasta que, luego de los acontecimientos del 68, nunca había vuelto a hacer las mismas películas de antes. El único que no consideró todo eso como un mero paréntesis sino como un punto de partida. Si hay allí un modelo a seguir es porque Silverman y Farocki pertenecen a una generación para la cual ese momento contracultural significó un nuevo comienzo: sus investigaciones y sus películas están sobredeterminadas por una forma de cuestionamiento radical hacia el logocentrismo, la perspectiva trascendental y los saberes adquiridos. Dice Silverman a propósito de Godard: “La interrogación de *Le Gai savoir* respecto de las bases significativas y representacionales del cine no se realiza en el contexto de un retorno a los orígenes del cine, sino en el de ese comienzo que los protagonistas del movimiento estudiantil francés creían que representaba el Mayo del 68. (...) Ser estudiante en

esta película significa participar en la crítica de la universidad, al igual que del sistema político en el que esta participa. Pero, de manera más radical, implica deshacer nuestros modos de conocimiento heredados”. Para ver un film, habría que interrogarse primero “¿quién habla en esta imagen?”. Esa pregunta es más importante que cualquier respuesta porque desafía los presupuestos trascendentales que sostienen nuestro conocimiento y reconoce que toda mirada se define de manera inevitable por una serie de condicionamientos ideológicos. En *Le Gai savoir*, Patricia se pregunta qué es una imagen falsa y enseguida responde: “Allí, donde la imagen y el sonido [parecen] verdaderos”. Es decir: no cuando falla en la representación de la realidad sino, precisamente, cuando más parece adecuarse a ella. Porque, entonces, niega su estatuto de imagen y se presenta como una ventana perfecta que dejaría ver la realidad de manera transparente y sin mediaciones. Las imágenes verdaderas son aquellas que no se dejan seducir por el mundo que viene a imprimirse en ellas sino que, más bien, se interrogan activamente sobre eso que muestran y sobre eso que han dejado de mostrar. He ahí un cuestionamiento anticartesiano de las prácticas audiovisuales. Farocki y Silverman sostienen que la obra de Godard, “en lugar del *pienso, luego existo*, propone algo así como: *hablo, luego no existo*”.

Resulta evidente, entonces, por qué Godard. ¿Qué es lo que interesa en sus films? ¿Cuánto puede extraerse de ellos para el cine del futuro? ¿Cuál es el punto donde la perspectiva de Silverman y la de Farocki vienen a encontrarse? Las películas discutidas en este libro ofrecen los materiales ideales para reflexionar sobre aquellas cuestiones que han obsesionado desde siempre a sus autores: cómo se construye la mirada, cómo se observan las imágenes, cómo se somete a crítica nuestra percepción sobre las diferencias de clase y de sexo. En *Alphaville*, Lemmy Caution le pregunta a Natasha si alguna vez ha estado enamorada. “Amor –dice Farocki– es la palabra más prohibida en Alphaville, y por ende la que tiene el mayor poder mágico.” Como Natasha no sabe qué responder, se quedan

en silencio; pero ese mutismo es una pausa luminosa: “Lemmy y Natasha están juntos en su silencio, de un modo que todavía no han encontrado en el lenguaje”. La comunicación entre Farocki y Silverman, en cambio, no necesita del silencio; hay aquí un circuito de voces que se retroalimentan continuamente porque el lenguaje se ha vuelto un espacio habitable que pueden recorrer juntas. Así, las conversaciones de este libro se organizan como un “montaje suave” de discursos: el intercambio es un ida y vuelta que favorece las asociaciones, las inspiraciones, las reescrituras. No se trata de reafirmar o de confrontar argumentos, porque no hay hipótesis que demostrar ni conclusiones a las que se debería arribar. Cada comentario es, más bien, una invitación a continuar con el diálogo, que podría prolongarse indefinidamente porque los interlocutores siempre preferirían no tener que darlo por terminado. Es lo que han señalado varios críticos: habría que pensar en estas conversaciones como si fueran cartas de amor.



ÍNDICE

- 7 **PRÓLOGO**
¿QUIÉN HABLA EN LAS IMÁGENES?
(SILVERMAN Y FAROCKI A PROPÓSITO
DE GODARD)
Por David Oubiña
- 15 **NANA ES UN ANIMAL**
VIVIR SU VIDA / VIVRE SA VIE (1962)
- 55 **EN BUSCA DE HOMERO**
EL DESPRECIO / LE MÉPRIS (1963)
- 91 **PALABRAS COMO AMOR**
*ALPHAVILLE / ALPHAVILLE, UNE ÉTRANGE
AVENTURE DE LEMMY CAUTION (1965)*

- 125 **CAPITALISMO ANAL**
WEEK-END (1967)
- 165 **HABLO, LUEGO NO EXISTO**
LE GAI SAVOIR (1968)
- 205 **EN SU LUGAR**
NUMÉRO DEUX (1975)
- 241 **CUADROS EN MOVIMIENTO**
PASIÓN / PASSION (1981)
- 277 **EL MISMO, PERO OTRO**
NOUVELLE VAGUE (1990)
- 316 **AGRADECIMIENTOS**