

Carlos Alberto Navarro Fuentes*

Jean-Luc Godard y Antonin Artaud. Perspectivas críticas sobre la imagen

Jean-Luc Godard and Antonin Artaud. Critical perspectives on the image

Abstract | The aim of the essay is to offer a sociohistorical and humanistic perspective of the context which saw the birth of the *Nouvelle Vague*, where Jean-Luc Godard emerged. Firstly, it goes into the author's thinking about the ontology of the image as basis of the cinematographic language and accompanying technical innovations, distancing from the literary language and the implications that it entails. Secondly, the criticism that Antonin Artaud undertakes on the operation of the scene is presented, taking distance and autonomy from the literary language and the tyranny that the text prints on the language of the acting body as foundations of the western theatrical tradition. Critical aspects Artaud finds in both cinema and theater reviewing texts written by both authors, where they criticize the regime of representation, the mercantile and entertainment uses in which they are imbued. Finally, the essay shows how criticism of both authors survives in their respective spheres having in itself an ethical and proactive disposition, not only aesthetic, to pierce the regimes of sensitivity and representation, assuming the image as a cognitive and pedagogical pillar to apprehend, understand—and act on— reality.

Keywords | image, theater, language, interdiscipline, text, literature.

Resumen | El objetivo del ensayo es ofrecer una perspectiva sociohistórica y humanística del contexto que ve nacer la *Nouvelle Vague*, donde emerge Jean-Luc Godard. En la primera parte, se ahonda en el pensamiento del autor sobre la ontología de la imagen como base del lenguaje cinematográfico e innovaciones técnicas que le acompañan, tomando distancia del lenguaje literario y las implicaciones que conlleva. En la segunda parte, se presenta la crítica que Antonin Artaud emprende sobre el funcionamiento de la escena, tomando distancia y autonomía del lenguaje literario y la tiranía que el texto imprime sobre el lenguaje del cuerpo actoral como fundamentos de la tradición teatral occidental. Se enuncian aspectos críticos que Artaud encuentra en el cine y en el teatro, revisando textos escritos

Recibido: 6 de agosto, 2020.

Aceptado: 3 de enero, 2022.

* Universidad Autónoma de San Luis Potosí.

Correo electrónico: betoballack@yahoo.com.mx

Navarro Fuentes, Carlos Alberto. «Jean-Luc Godard y Antonin Artaud. Perspectivas críticas sobre la imagen.» *Interdisciplina* 10, n° 28 (septiembre-diciembre 2022): 423-446.

doi: <https://doi.org/10.22201/ceiich.24485705e.2022.28.83309>.

por ambos autores, donde critican el régimen de representación, los usos mercantiles y de entretenimiento en los que están imbuidos. Finalmente, el ensayo muestra que la crítica afín de ambos autores pervive en sus respectivas esferas y que posee un talante ético y proactivo, no solo estético para horadar el régimen de sensibilidad y representación, asumiendo la imagen como pilar cognoscitivo y pedagógico para aprehender, comprender —y actuar en— la realidad.

Palabras clave | imagen, teatro, lenguaje, interdisciplina, texto, literatura.

Introducción

EN ESTE ARTÍCULO se presenta un acercamiento a lo que significan dos grandes creadores franceses para las artes en términos generales, como son el caso de Jean-Luc Godard (1930) y Antonin Artaud (1896-1948). El trabajo inicia haciendo un breve recorrido histórico sobre lo que fue el movimiento de la *Nouvelle Vague*, agrupación que tendría vigencia durante una década, tal vez un poco más, integrada por jóvenes dedicados en principio a escribir guiones y, posteriormente, convertidos en realizadores en torno a *Cahiers du Cinema* y la Cinemateca Francesa en París. Sus miembros se nutrieron de influencias diversas como las vanguardias, en particular del surrealismo, aunque en sus obras tomaran distancia de este, tanto que el impacto ‘visible’ pasó casi desapercibido por completo. De este grupo de la *Nouvelle Vague*, saldría Jean-Luc Godard, quien a sus 90 años continúa trabajando. Cabe aclarar que no analizaremos ninguna de sus obras cinematográficas en este trabajo.

En una segunda parte, nos enfocaremos más en la toma de distancia que asume Godard de sus primeras influencias, pasando por algunos de los manifiestos más importantes que tuvieron impacto en la época, en gran parte debido a los avances en la técnica, como la cámara, el sonido y en particular los estudios sobre el lenguaje, los cuales, como se explicará, contribuyeron significativamente al desarrollo cinematográfico en particular, el que, basado en la combinación de recursos múltiples como el sonido, no solo ganó autonomía respecto de la supremacía del texto y la literatura, sino que le abrió la posibilidad a la imagen —además de producir su propia ontología— de convertirse en el lenguaje por excelencia en el cine. En la tercera parte de este trabajo, nos enfocamos a revisar el pensamiento y la concepción de otro gran rebelde de la escena europea de la creación artística, cuya crítica recae sobre la tradición, la representación y el espectáculo ¿rentabilista?, en el cual se encontraban funcionando tanto el cine como el teatro, perspectiva iconoclasta que guarda similitudes importantes con el concepto y la práctica cinematográfica que Godard también emprende e imprime en sus obras, en particular en relación con la imagen y la fragmentación narrativa. Ambos autores coinciden en que el arte (cine y teatro en específico) debe estar más allá de solo resul-

tar atractivo a las masas, para su diversión, por un lado; y, la producción de masas ingentes para los empresarios y dueños de los foros y escenarios, por otro lado. En el caso de Artaud, exponemos, a través de su propia narrativa, la crítica favorable, desfavorable y la evolución de esta acerca del teatro y del cine, y en qué se basó para llevar a cabo dicha perspectiva crítica, ya que él mismo, como veremos, pasó de un lado al otro, salía de un foro para entrar al siguiente.

El trabajo se propone mostrar la importancia que a propósito de la imagen, principalmente, y de lo que los dos autores franceses externaban como propuestas estéticas en torno a la creación artística en el cine y en el teatro específicamente, significaron como influencia para que hoy en pleno siglo XXI, continuemos considerándolos vigentes a través de sus obras y posicionamientos teóricos, para tratar de entender el papel que el arte puede —y, ¿por qué no?, debe tener— en la conformación de seres humanos más creativos y abiertos a la imaginación en aras de construir sociedades más incluyentes, equitativas y participativas en la realidad social local, regional y global, en temas propios como la memoria, el cuerpo, la ética, la(s) violencia(s), el pensamiento crítico y claro, el poder de la imagen en la creación de conciencia y la producción de pensamiento. De igual manera, y aunque ya se mencionó brevemente, este trabajo se propone plantear la importancia que puede tener pensar la relación existente dentro y fuera del foro, la imagen, por un lado, y, el texto, el lenguaje, la literatura, la música, el sonido y el cuerpo, por otro, para alcanzar los objetivos que aquí propuestos pudieran tener alcances mayores en la realidad social.

La *Nouvelle Vague* y el surrealismo

La *Nouvelle Vague* fue bautizada así por Alexandre Astruc (1923-2016), conocido crítico de cine y escritor, quien publicó un extenso artículo en la revista *L'Écran Français*, número 144, el 30 marzo de 1948 en París, con el título “Naissance d'une nouvelle avant-garde: La caméra-stylo”, en el cual se anuncia “una nueva era cinematográfica, viendo al cine como un medio de escritura tan flexible y sutil como el lenguaje escrito” (Romaguera y Alsina 1998, 219). La cámara se había vuelto un instrumento compacto, ágil, fácil de manejar. Pero, advierte Astruc que “este arte dotado de todas las posibilidades, pero prisionero de todos los prejuicios, no seguirá cavando eternamente la pequeña parcela del realismo y de lo fantástico social que le ha sido concedida en las fronteras de la novela popular, cuando no le convierte en el campo personal de los fotógrafos” (1948).

Apenas concluida la Segunda Guerra Mundial, el espíritu de las vanguardias (del surrealismo en particular) que había sobrevivido a las hostilidades bélicas, permeaba el imaginario cultural europeo, sobre todo el francés. En pleno inicio de la Guerra Fría, la guerra en contra de Argelia apareció pronto en el escenario,

acompañada del capitalismo rampante que había puesto en el centro del escenario a Estados Unidos como la nueva potencia mundial, la cual, aunque se encontraba del lado ‘de los buenos’ tenía una cultura, valores e intereses muy distintos a los que habían predominado en Europa hasta antes de la guerra. La perspectiva sobre el cine y los ‘usos’ hasta entonces empleados y concebidos en la nueva potencia mundial, no siempre coincidían con los de los realizadores europeos, como tampoco la estética, ni los usos sociales, políticos y morales que se pretendían en esta nueva era en la cual entraba Europa, después de décadas de destrucción y violencias inauditas.

El movimiento conocido como ‘Letrismo’, fundado por el artista rumano Isidore Isou (1925-2007) en 1942 —aunque el ‘manifiesto’ se publicó hasta 1945—, desempeñó una influencia importante en la conformación del imaginario tanto de Astruc, como de los miembros de la *Nouvelle Vague*, en especial de Jean-Luc Godard. Isou estudió filosofía y literatura. Se trataba de un intento de sistematización que permearía con su talante crítico transdisciplinariamente. Aunque se trata de un autor relegado al olvido, cuenta con un acervo cinematográfico¹ y plástico considerable. Como resultado de este trabajo surge un programa experimental de cine que presentó en 1952, es decir, aproximadamente diez años antes de lo que se proponía la *Nouvelle Vague* en materia cinematográfica. El ‘manifiesto letrista’ decía entre otras cosas: “Toda la vida en las sociedades donde rigen las condiciones modernas de producción se manifiesta como una inmensa acumulación de espectáculos. Todo lo que antes se vivía directamente, se aleja ahora en una representación”.²

Isou propugnaba por un nuevo tipo de poesía, en el que el valor sonoro de las palabras fuera evaluado en función de su sonoridad misma con autonomía respecto del valor de las palabras en tanto el significado que portaban. Así, el valor estético de las palabras en sus diversas composiciones: palabras enteras, sílabas, fonemas, onomatopeyas, eran consideradas como creaciones lingüístico-discursivas sin que su significado textual, literario o semántico tiranizaran su sentido o valor estético, acercando la relación de proximidad entre música y poesía. De esta manera, no solo la fotografía, sino todas estas nuevas miradas sobre la realidad, el sonido y el lenguaje, aunadas a los ‘avances’ de la técnica, no pasaron de noche entre artistas y creadores, las posibilidades y formas innovativas de aprehender la realidad no se hicieron esperar, y en ello, las vanguardias jugaron un papel muy importante. Si bien es cierto, como veremos poco más adelante, en algunos casos la influencia no fue tan directa y menos verdaderamente productiva. Afirma Astruc sobre la clara distancia que habría de establecer pronto el grupo respecto del movimiento surrealista y sus ideas:

1 Véase Nicole Brenez. 2019. *Introducción al cine letrista*. México: Mangos de Hacha.

2 Véase Guy Debord. 2006. *La sociedad del espectáculo*. Valencia: Pre-textos.

Sé perfectamente que también esta vez el término *vanguardia* hará pensar en los filmes surrealistas y en los llamados abstractos de la pasada posguerra. Pero esta vanguardia ya es una retaguardia. Intentaba crear un terreno exclusivo del cine; nosotros, al contrario, intentamos extenderlo y convertirlo en el lenguaje más vasto y transparente posible. Problemas como la traducción de los tiempos verbales, como las relaciones lógicas, nos interesan mucho más que la creación de ese arte visual y estático soñado por el surrealismo que, por otra parte, no hacía más que adaptar al cine las investigaciones de la pintura o de la poesía. (Astruc 1948)

El cine despuntaría y tomaría distancia de otros medios, como la pintura y la literatura —en particular de la novela—. Afirma Astruc:

Nosotros consideramos que esta idea, estas significaciones, que el cine mudo intentaba hacer nacer mediante una asociación simbólica, existen en la propia imagen, en el desarrollo del filme, en cada gesto de los personajes, en cada una de sus palabras, en los movimientos de cámara que unen entre sí los objetos y a los personajes con los objetos. Cualquier pensamiento, al igual que cualquier sentimiento, es una relación entre un ser humano y otro ser humano, o determinados objetos que forman parte de su universo. (Astruc 1948).

Esta nueva era del cine sería llamada por Astruc “Caméra-Stylo”. En este cine, la tiranía de lo visual irá perdiendo poco a poco presencia y mando, “de la imagen por la imagen, de la anécdota inmediata, de lo concreto, ...” (Astruc 1948). Astruc y la *Nouvelle Vague* se proponen que el cine deje de verse solamente como espectáculo y entretenimiento proyectados en salas y dinero. Escribe Jean-Luc Godard en su obra *Historia(s) del cine*, publicada en 1998:³

ya que el olvido
del exterminio
forma parte
del exterminio

3 La obra *Historia(s) del cine* parte de un proyecto de conferencias dictadas por Godard en otoño de 1978 en el Conservatorio de Arte Cinematográfico de Montreal, dirigido por Serge Losique, que había acogido el año anterior a Langlois. Las conferencias pronunciadas por Godard fueron recogidas bajo el título *Introducción a una verdadera historia del cine*, editado en París por ediciones Albatros en 1980. Posteriormente, y en el curso de casi veinte años, el autor compuso el poema-ensayo titulado *Historias del cine* publicado en París por ediciones Gallimard-Gaumont en 1998. Este sirvió, con variadas modificaciones, como guión del filme del mismo nombre, finalmente registrado en cinco CDs en Múnich por ECM en 1999 (Godard 2016, 16).

hace casi cincuenta años
que en la oscuridad
la gente de las salas oscuras
consume imaginarios
para reanimar
lo real
ahora este se venga
y quiere lágrimas verdaderas
y verdadera sangre. (Godard 2016, 77)

El cine, considera Astruc, tenderá a diversificarse no solo temáticamente, sino en forma, estilos autorales, fines, usos, géneros, entre otros. Premonitoriamente dice Astruc, “Nosotros afirmaríamos que el cine está a punto de encontrar una forma en la que se convertirá en un lenguaje tan riguroso que el pensamiento podrá escribirse directamente sobre la película, sin tener que pasar por las toscas asociaciones de imágenes que han construido las delicias del cine mudo” (1948). Sobre la relación entre lenguaje literario y lenguaje cinematográfico, afirmaba Tarkovski que:

El cine puede tomar de la literatura los diálogos —pero hasta ahí—: no tiene relación alguna con la literatura. Una obra de teatro forma parte de la literatura porque su esencia la constituyen las ideas, y los personajes expresados a través de los diálogos son simplemente un componente más del material con que se hace una película. Cualquier cosa en que un argumento cinematográfico tenga aspiraciones literarias, aspiraciones de prosa artística, debe por principio ser invariablemente asimilado y adaptado durante el rodaje de la película. (Tarkovski 1993, 135)

El cine había cambiado y la imagen cinematográfica ganaba conciencia como objeto de estudio, tanto para su realización, como en lo que respecta a la reflexión crítica y procedimental. El sonido, la música y el poder del montaje, entre otras cosas, le añadían complejidad y potencial al quehacer cinematográfico, lo cual sumado a la autonomía y a los nuevos espacios de oportunidad negados e inimaginables hasta entonces en virtud de la tradición basada en la lógica de la repetición y las restricciones producidas por los mismos moldes de la cuadratura lingüística del lenguaje literario o del texto —en la cual se incluye la escritura del guión—, a través del lenguaje entendido ya como cinematográfico y no más como mera extensión del literario, fue y continúa siendo de vital significado para pensar el cine, lo cinematográfico y la imagen en el campo del cine de manera menos ingenua, automática y hermética. Afirma Jean-Claude Carrière: “Cuando se escribe un guión, hay que deshacerse de toda idea de literatura y buscar la simplicidad: <<Entra, abre la puerta, parece furioso, mira a la mujer, la abofetea, etc...>>” (Carrière 1993, 53).

Al respecto afirma Astruc:

El cine actual es capaz de describir cualquier tipo de realidad. Lo que hoy nos interesa del cine es la creación de este lenguaje. No sentimos el menor deseo de rehacer unos documentos poéticos o unos filmes surrealistas cada vez que podemos escapar a las necesidades comerciales. Entre el cine puro de los años veinte y el teatro filmado, sigue habiendo lugar para un cine libre. (1948)

La imagen no podía continuar pensándose como algo estático, producido por la complicidad del montaje y la asociación de imágenes. La fragmentación como principio de economía narrativa no tenía por qué asumirse en conflicto con el todo, pudiendo el pensamiento traducirse o trasvasarse directamente en imágenes, poniendo en un mismo nivel de significación y autonomía propia el lenguaje cinematográfico y el lenguaje literario paralelamente. “La fragmentación prohíbe a la imagen ser más que un relevo entre la precedente y la siguiente” (Rancière 2012, 54). Obsérvese la relación inmanente que existe entre historia, memoria e imagen, la cual resulta de vital importancia en la presencia y funcionamiento ontológico que Godard imprime a sus imágenes. En el “Prólogo” a la obra de Godard, *Historia(s) del cine* (1998), el autor afirma que: “La resistencia de la imagen ante la desaparición de la presencia se suma al procedimiento de asociaciones intersticiales para forzar la inscripción del acontecimiento en el procedimiento creador, para hacer visible una presencia ante la nada” (Godard 2016, 28). Resistencia y autonomía que no consisten en una demarcación territorial similar a un rompimiento absoluto, sino a un reordenamiento de prioridades semánticas, teóricas, prácticas, lingüísticas y en la reorganización de la lógica al interior de la dicotomía y de la cesura misma: racional/irracional. Afirma Astruc: “Problemas como la traducción de los tiempos verbales, como las relaciones lógicas, nos interesan mucho más que la creación de ese arte visual y estático soñado por el surrealismo que, por otra parte, no hacía más que adaptar al cine las investigaciones de la pintura o de la poesía” (1948).

En 1950, François Truffaut (1932-1984) se hizo amigo de Jean-Luc Godard (1930) y Jacques Rivette (1928-2016), a los cuales se les unieron posteriormente Claude Chabrol (1930-2010), Éric Rohmer (1920-2010), Agnès Varda (1928-2019), Louis Malle (1932-1995), Roger Vadim (1928-2000), Jean Pierre Leaud (1944), entre otros, conformando así el grupo de la *Nouvelle Vague*. Todos ellos siendo muy jóvenes partieron del ‘Manifiesto’ de Astruc y Bazin, en cuyas premisas se encontraba ya la intención de que el director-autor de la obra cinematográfica, tuviese un nivel jerárquico superior al del guionista. Lo anterior tuvo como resultado inmediato, la libertad técnica de crear cinematográficamente. André Bazin fundó en 1951 *Cahiers du Cinema*, publicación en torno a la cual muchos de quienes con-

formaban el grupo *Nouvelle Vague* colaboraban como guionistas, redactores, críticos y columnistas. De hecho, Jean-Luc Godard, graduado en filosofía, fue antes crítico de cine que director, sin que en ningún momento su trabajo como tal se viese interrumpido por su labor autoral, donde nunca ha dejado de experimentar con la imagen, el sonido, el color, el lenguaje, la puesta en escena y los mecanismos narrativos, entre otros recursos novedosos, no solo dentro, por y para el cine, sino como crítico de la cultura y de las ideologías predominantes en los campos de la estética, la ética y la política. “La ética designa un modo de habitar y una manera de ser. *Historia(s) del cine* hace suya una promesa, la de redimir el alma de los muertos para que el hilo delgado de su memoria habite en nosotros. Tal vez, para que la palabra inaudible de Hurbinek, el niño emblema de los campos de exterminio, llegue hasta el presente”. (Godard 2016, 25)

Si para Astruc, “la expresión del pensamiento es el problema fundamental del cine” (1948), para Bazin, el realismo es ontológico al cine,⁴ por lo que acentuarán el uso de los planos: detalle, picado, contrapicado y secuencia, para acercar el realismo a las emociones del espectador. Junto con esta publicación de Bazin, la Cinemateca Francesa en París, llegó a convertirse en el lugar de reunión por excelencia de estos jóvenes durante muchos años. Por su parte, la idea de realismo que adoptaron en sus inicios estaba influenciada de manera importante por el “Neorrealismo italiano” y el manejo de la cámara de Orson Wells. “Estas constantes fueron llevadas por Godard al rango de un estilo, por la deliberada intercalación de disonancias y de comentarios verbales y filosóficos...” (Roma-guera y Alsina 1998, 248). Por lo que la capacidad de adaptación de obras literarias pudo ser realizada con gran éxito, las cuales, sin importar la temática específica o la trama, no permitían identificar fácilmente al espectador de qué se trataba la obra. La realidad vista a través de la cámara ‘intencional’ del realizador de la *Nouvelle Vague* resultaba mucho más expresiva que antes.

El cine es potencia expresiva en un tiempo de miseria. Es potencia de creación de mundos por venir. Para ello, no cesa de enfrentarse a un arte de masas, familiar, popular y homogeneizador; sea su nombre, en el presente, cine pornográfico o cine cosmético. La pretensión del cinematógrafo afirma la idea de que sin renovación radical de la forma no habrá contenidos revolucionarios. (Godard 2016, 37)

El cine como libertad y resistencia frente a lo que sus miembros percibían, principalmente en relación con el cine que se venía haciendo en Estados Unidos,

⁴ Véase el texto de André Bazin, “Ontología de la imagen fotográfica”, incluido por Bazin en *Problèmes de la peinture* (1945) y transcrito luego en *¿Qué es el Cine?*, recopilación de sus trabajos que aparecerían publicados en castellano en 1966, por Madrid: Rialp, S.A.

ganaba adeptos. Nació el ‘cine de autor’. Para Susan Sontag, Godard no era meramente un iconoclasta sino un destructor del cine y lo comparaba con Schoenberg y la revolución que este llevó a cabo en la música. Dice Godard, “nunca entendí la cámara como un fusil. Existen otras maneras de hacer cine político con una fuerte carga ideológica” (2016, 30). Afirma Annette Michelson en el “Prólogo” a *Godard on Godard* (1985) que,

aunque Godard iba a ir mucho más allá de esta posición y de la *politique des auteurs* a una política revolucionaria, conserva a lo largo de su carrera una intuición básica de la división del trabajo como determinante de la naturaleza de la empresa cinematográfica. De hecho, es el fundamento de su posición posterior, a la que llamará “no para películas políticas, sino para películas hechas políticamente”. Informa, desde el principio, sus conocimientos teóricos característicos y más interesantes [...] El estatus del Autor está constantemente amenazado por las relaciones de poder dentro de la producción industrial. El reconocimiento de esto es inmediato y frecuentemente señalado. Así, las siniestras connotaciones al llamado al “derecho de corte final”. Pero el fundamento de este reconocimiento es más profundo, más amplio y críticamente significativo para Godard tanto en teoría como en práctica. Se muestra constante y tenaz en su rechazo de las divisiones y clasificaciones actuales en la teoría del cine. Considere su conocida insistencia en la confusión de los géneros, en la unidad del documental y la ficción. Esta afirmación la mantendrá a lo largo de sus posteriores etapas, cambios, modificaciones y reversiones en su puesta en práctica posterior. (Cf. Michelson en Godard 1972, VIII)

Ahora, Godard podría decir muchas más cosas que antes y decirlo de maneras más diversas que en el pasado inmediato. Arte y pensamiento —como manifestaba Astruc— confluían, en gran parte debido a la discontinuidad que se producía a través del montaje y las implicaciones que esto tenía respecto del orden y la temporalidad de las acciones, lo cual pronto comenzó a atraer a audiencias mayores al cine. Incluso creadores, como el mismo Jean-Luc Godard, quien filmó parte de sus procesos creativos fílmicos —como fue el caso de la filmación que llevó a cabo en el estudio donde los Rolling Stones grababan “Sympathy for the Devil” en 1968—, mezclando imágenes, sonidos, sensaciones, reflexiones, emociones, entre otras cosas, en un contexto contracultural y de resistencia que se respira en ¿el espacio interno?; mientras en el externo, el movimiento *hippie* y la guerra de Vietnam tienen lugar. En producciones como estas, ya fueran para la pantalla grande o para la televisión, se mostraba evidente parte del montaje empleado en la filmación, no ocurriendo las acciones precisamente de acuerdo con un régimen basado en la representación, elemento este último que como veremos más adelante en este texto, Artaud buscará sustituir o eliminar al máximo

en la escena teatral. Con el poder de la cámara, moverla y moverse tras de ella se hizo más fácil, por lo que la barrera entre interior y exterior se tornó más tenue y transparente, de modo que de alguna manera el espectador podía sentirse co-partícipe de lo que acontecía en la escena, tal fue el caso con el uso del *travelling* y la voz en *off* del magnetófono, los cuales producían un efecto en el espectador de una experiencia más viva y directa con los protagonistas y las atmósferas que acontecían en la pantalla. Afirma Godard:

lo que se hunde en la noche
es la resonancia
de aquello que el silencio sumerge
lo que el silencio sumerge
difunde en la luz
lo que se hunde en la noche

imágenes y sonidos
como personas
que se conocen
en el camino
y ya no pueden
separarse

para probarlo
las masas
aman el mito

y el cine
se dirige
a las masas

pero si el mito
comienza en Fantomas
termina en Cristo
qué entendían las muchedumbres... (Godard 2016, 75)

Algunas de las producciones en las que mejor pueden apreciarse estas reflexiones, entre otras, son:

- *Los cuatrocientos golpes*. François Truffaut (1959)
- *Hiroshima mon amour*. Alain Resnais (1959)

- *El bello Sergio*. Claude Chabrol (1958)
- *Al final de la escapada*. Jean-Luc Godard (1960)
- *París nos pertenece*. Jacques Rivette (1961)
- *Jules et Jim*. François Truffaut (1961)
- *Cleo de 5 a 7*. Agnès Varda (1962)
- *La coleccionista*. Éric Rohmer (1967)

El grupo que conformó la *Nouvelle Vague* tuvo el gran mérito de la rebeldía. Mostró la valentía de llevar a la pantalla aspectos sobre la guerra, por ejemplo, de la guerra en Argelia y de lo que fue la Resistencia y el ‘colaboracionismo’ en Francia durante la Segunda Guerra Mundial, que no siempre dejaba bien paradas a las autoridades, estadistas y militares. Muchos de sus escritos sobre estos temas y sus películas continuaron apareciendo en *Cahiers du Cinema*, convirtiéndose en el referente global sobre el arte y el pensamiento cinematográfico. Admiraban y aprendieron mucho —sobre todo en relación con el montaje, para después criticarlo y ‘dejarlo atrás’— de Sergei Eisenstein (1898-1948), pero también de F. W. Murnau (1888-1931), Howard Hawks (1896-1971) y Alfred Hitchcock (1899-1980). Como tal, el grupo duraría unido aproximadamente una década, a partir de los años setenta cada uno de sus integrantes comenzaría a construir sus propios caminos, manteniendo el espíritu crítico y de resistencia que los unió y caracterizó siempre. Por ejemplo, Jean-Luc Godard, junto con cineastas como Luis Buñuel, Federico Fellini, Ingmar Bergman, Elia Kazan, y otros miembros de la *Nouvelle Vague*, protestarían junto con los intelectuales checoslovacos, luego de que tropas soviéticas y militares de la nación se aposentarán de las calles de Praga en 1968.

El surrealismo fue uno de los tantos movimientos de vanguardia que tuvieron un papel importante —en la pintura y en la poesía— en el escenario del siglo XX. La influencia y protagonismo en el ámbito cinematográfico fue muy escaso. Ya en la *XV Confrontation Cinematographique de Perpinyà* (abril de 1979) dedicada especialmente al cine surrealista, ejemplificar con la proyección de filmes de este tipo resultó bastante complicado. No obstante, se tienen filmes que pueden considerarse como clásicos de esta propuesta vanguardista como *La edad de oro* (1930) de Luis Buñuel, *Un perro andaluz* (1928) de Luis Buñuel y Salvador Dalí, *La concha y el reverendo* [*La coquille et le clergyman*] (1926) de Germaine Dulac, estrenada el 9 de febrero de 1928. Estos son filmes que pueden considerarse enteramente de manufactura surrealista, aunque existen otros más con ‘pedazos’ o extractos de corte —con efectos— surrealistas, como el clásico también de Luis Buñuel *Los olvidados* (1950).

A pesar de lo anterior, los surrealistas sí prestaron mucha atención al cine y las técnicas empleadas para su realización, donde desde su perspectiva se veri-

ficaba la coincidencia entre la representación, la espontaneidad (automatismo) de la creación y los sueños e impulsos inconscientes materializados en historias contadas en imágenes donde temas como lo erótico, lo sagrado, lo onírico, el deseo y lo reprimido, entre otros, cobraban vida como parte de una 'edad de oro' de la libertad de creación para los artistas, en contra de la censura oficial y la doble moral de la sociedad, esto es, como parvulario de crítica, disenso y oposición contra el *status quo* y a favor de las diversas perspectivas revolucionarias de la época.

Antonin Artaud, el surrealismo y el cine

Jean-Luc Godard escribía en 1998 en *Historia(s) del cine*:

El teatro
es algo
demasiado conocido
el cinematógrafo
algo
demasiado desconocido
hasta ahora

historia del cine
actualidad de la historia
historia de las actualidades

historias del cine
con s
unas SS
treinta y nueve cuarenta
cuarenta y uno... (Godard 2016, 73)

Antonin Artaud (1896-1948) participó únicamente en dos filmaciones importantes como actor: *Napoleon* (1927) de Abel Gance y *La Passion de Jeanne d'Arc* [*La pasión de Juana de Arco*] (1928) de Carl T. Dreyer. Ambos filmes considerados como clásicos de la historia del cine mundial. Sobre su participación como actor en el primer filme, externa Artaud que: "Fue este el primer papel en el que pude sentirme en la pantalla tal como soy, en el que me fue concedido no solamente intentar la verdad, sino expresar la concepción que tenía de una figura, de un personaje" (OC, III 1978, 108). En 1924, debutó como actor en el cine. En el teatro ya lo había hecho unos años antes. Al final de los años veinte, Artaud había per-

dido el interés en el Théâtre Alfred Jarry (TAJ) (1926-1927) y dedicaba más tiempo a escribir guiones cinematográficos. En su juventud se interesó por la poesía, pero su paso años atrás por la *Nouvelle revue française*, dirigida entonces por Jacques Rivière, fue un rotundo fracaso. Artaud no era el único creador que percibía que las artes estaban cayendo en descrédito, aunque la crítica que tanto él, como los miembros de la *Nouvelle Vague* más tarde, y muchos otros dentro y fuera de Francia, lo harían por diversos motivos habiendo coincidencias y diferencias entre las posturas. La crítica sería la constante.

Los avances técnicos, en particular con la introducción del sonido en el cine, le parecieron a Artaud una amenaza para la expresividad y los alcances de este, no sin dejar de reconocer, como lo harían sus connacionales del grupo cinematografista más tarde, el potencial cultural, educativo y económico que este podría alcanzar en unos años, por las innovaciones tecnológicas que ya comentamos. Artaud no se dejó impresionar demasiado por este nuevo medio artístico, a diferencia de muchos de sus contemporáneos, entre los cuales, los de la *Nouvelle Vague*, no claudicarían, por el contrario, revolucionarían el mundo de la imagen en el cine, como él lo haría con su concepción del teatro: del cuerpo, de la representación, el texto y la obra teatral en la puesta en escena, la repetición, entre otros elementos propios del mundo del drama.

Uno de los aspectos que criticaría Artaud del cine sería coincidente con aquel que realizaran los de la *Nouvelle Vague*, concerniente al hecho de que priorizar al cine como función relatora de historias, en vez de emplearlo para expresar el pensamiento y ‘revolver’ el contenido de la conciencia aprovechando las innovaciones que se estaban dando en la época sobre el estudio del lenguaje, entre otras cosas. Así afirma Artaud que,

(...) el cine simple, tomado tal cual es, en lo abstracto, desvela un poco de esa atmósfera de trance, eminentemente favorable a ciertas revelaciones. Utilizarlo para contar historias, una acción exterior, es privarle del mejor de sus recursos, ir en contra de su fin más profundo. He aquí por qué me parece que el cine está hecho sobre todo para expresar las cosas del pensamiento, el interior de la conciencia, y, ciertamente, no por el juego de las imágenes, sino por algo más imponderable que nos restituye con su materia directa, sin interposiciones, ni representaciones. El cine llega precisamente en un momento de giro del pensamiento humano, en el momento preciso en que el lenguaje usado pierde su poder de símbolo, en el que el espíritu está cansado del juego de las representaciones. (...) Comenzamos a darnos cuenta de que esta vida demasiado conocida y que ha perdido todos sus símbolos no es toda la vida. Y la época que vivimos es bella para los brujos y para los santos, más bella que nunca. Toda una sustancia insensible toma cuerpo, trata de alcanzar la luz. El cine nos acerca a esa sustancia. Si el cine no está hecho para traducir los sueños o todo aquello que en la vida despierta se em-

parenta con los sueños, no existe. (...) no habrá un sector del cine que represente la vida y otro que represente el funcionamiento del pensamiento, porque cada vez la vida, lo que nosotros llamamos vida, será más inseparable del espíritu. Un cierto terreno profundo tiende a aflorar a la superficie. El cine, mejor que ningún otro arte, es capaz de traducir las representaciones de ese terreno, puesto que el orden estúpido y la claridad consuetudinaria son sus enemigos. (Artaud 1982, 6-7)

Artaud vio en el cine —y en el teatro— potencias capaces de desestabilizar la hegemonía cultural existente en Europa en la época, basados en un régimen pasivo de visualidad y sonoridad, en el que uno y otro se encontraban claramente y por voluntad distanciados uno del otro, y bajo el régimen predominante del texto y la literatura (texto dramático literario y guión cinematográfico o parlamentos), el entretenimiento y el negocio, que hacían buenas migas con el moralismo burgués capitalista. Artaud se proponía con esta revolución al interior del régimen sensorial —de ver y de escuchar— que las ‘audiencias’ europeas rompieran con la visión de mundo que dominaba el imaginario social europeo: imperialista, colonial, chovinista, etnocéntrico, aristocrático-burgués, racista y acrítico. Ya en su artículo “Brujería y cine” (*Sorcellerie et cinéma*) escrito en 1927, Artaud —en ese periplo en el que se convertiría su ir y venir del teatro al cine y viceversa—, cuatro años después de separarse del teatro para volver al cine, reflexiona sobre las virtudes y defectos que encuentra en ambas manifestaciones artísticas. De hecho, considera que la gran diferencia entre ambos —más allá del claro potencial de mercado que representa el cine en detrimento del teatro, en parte debido a las facilidades de masificación que ofrece— radica en el rol que poseen los sueños. Aunque como sabemos, los sueños como tales, pero también las ensoñaciones como visiones, alucinaciones, sean producidas por el consumo de energías o problemas neurocognitivos, guardan relación en términos de lo que Artaud nos menciona —y conocía muy bien en carne propia—, por lo que podemos asegurar que sabía muy bien que los sueños son tanto motivo, como causa eficiente y tema en el teatro, cuestión que él mismo pudo comprobar en su concepción teatral y entre los surrealistas, habiendo pasado al menos tangencialmente por la efímera existencia del Teatro Alfred Jarry. Agrega: “El teatro solo puede volver a ser él mismo [...] proporcionando al espectador desbordamientos veraces de sueños” (Artaud, OC 1978, 89). Ambas manifestaciones artísticas —como bien supo ver Artaud— eran capaces de producir y transmitir experiencias traumáticas, oníricas, revolucionarias, mágicas e intelectuales, por supuesto, que no parecían producir los surrealistas más allá de la poesía y ciertos ejercicios con la palabra y con la imagen, sin mayores alcances fuera del terreno estético.

La pantalla lograba tal conexión en tiempo y espacio con los espectadores, que su recepción acaecía con todo el poder de los sentidos y la mente mediante una

magia especial que las palabras y los textos literarios no lograban producir ni revelar. Este último aspecto fue explotado de forma por demás exitosa por los realizadores de la corriente expresionista.⁵ Sobre estas nuevas aplicaciones y oportunidades que ofrece el cine, considera Artaud que: “Se ejerce una especie de libertad intelectual en la que el inconsciente de cada personaje, reprimido por costumbres y convenciones, se venga a sí mismo y a nuestro inconsciente al mismo tiempo” (OC, IV 1978, 165-168). El cine, considera, debe trastocar los sentidos mismos para que estos se abran a nuevas formas de percibir y aprehender la realidad, como si siguiendo un ejercicio de *epojé* husserliana, Artaud pretendiera inaugurar nuevos usos potenciales hasta ahora no ejercitados ni por la vista ni por el oído.

Creo que el cine no puede admitir más que un género de *filmes*: únicamente en que sean utilizados todos los medios de acción sensual del cine. El cine implica una subversión total de los valores, un trastoque completo de la óptica, de la perspectiva, de la lógica. Es más excitante que el fósforo, más cautivante que el amor. No es posible ocuparse indefinidamente en destruir su poder de galvanización por el empleo de temas que neutralizan sus efectos y que pertenecen al teatro. (...) El cine reclama los temas excesivos y la psicología minuciosa. Exige la rapidez, pero sobre todo la repetición, la insistencia, la vuelta sobre lo mismo. El alma humana desde todos sus aspectos. (...) La superioridad de este arte y la potencia de sus leyes residen en el hecho de que su ritmo, su velocidad, su alejamiento de la vida, su aspecto ilusorio, exigen la rigurosa criba y la esencialización de todos sus elementos. Esta es la razón por la cual el cine necesita de los temas extraordinarios, los estados culminantes del alma, una atmósfera de visión. El cine es un excitante notable. Actúa directamente sobre la materia gris del cerebro. Cuando el sabor del arte se haya amalgamado en proporción suficiente con el ingrediente psíquico que detenta, dejará atrás largamente al teatro, que se verá relegado al armario de los recuerdos. Porque el teatro es ya una traición. En él vamos más a ver a los actores que a las obras, en todo caso, son aquellos los que primero actúan sobre nosotros. En el cine, el actor no es más que un signo viviente. (...) El cine tiene, sobre todo, la virtud de un veneno inofensivo y directo, una inyección subcutánea de morfina. Por todo esto, el *filme* no puede ser inferior a su poder de acción, y debe participar de lo maravilloso. (Artaud 1982, 3)

No obstante, pronto Artaud cambiaría radicalmente su visión positiva sobre el cine y sus alcances, en gran parte debido a la masificación y mercantilización de las que se volvió objeto rápidamente. Lo anterior le provocó una aversión a la pantalla que no perdonaría jamás. Afirmaría que: “El cine es un oficio espantoso. Demasiados obstáculos impiden expresarse y realizar. Demasiadas contingencias

⁵ Véase Lotte Eisner. 2013. *La pantalla diabólica. Panorama del cine clásico alemán*. Buenos Aires: El cuenco de plata.

comerciales o financieras molestan a los directores que conozco. Se defienden demasiadas gentes, demasiadas cosas, demasiadas necesidades ciegas” (Artaud 1982, 18).⁶ Sobre la obra cinematográfica *La concha y el clérigo* [*La coquille et le clergyman*], dirigida en 1928 por Germain Dulac en 1928 y en la que Artaud escribió el guión, este último considera que:

No se debería buscar lógica ni orden secuencial, porque no los tiene, sino interpretar sus imágenes, que se desarrollan en función de su íntimo significado, que va del exterior al interior. *La concha y el clérigo* no cuenta una historia, sino que desarrolla una serie de estados mentales, que se deducen uno del otro, de la misma manera en que del pensar se deriva el pensamiento...”. (Artaud 1982, 4)

Sobre el mismo filme, Artaud considera que,

La concha y el clérigo ha aportado su granito de arena [...] pero lo que tenía interés en 1927 —puesto que *La Coquille* fue la primera en su género y un filme precursor— no tiene ninguno en 1932 (...) La crítica si aún hay alguna debería establecer la filiación de esas películas y decir que *todas* vienen de *La coquille et le clergyman*, *menos su espíritu*, justamente que se les ha escapado a todos. (OC, III 1978, 270)

Artaud, como el grupo de la *Nouvelle Vague* y la sociedad de la cual surgían los espectadores, constataba que el cine, a diferencia del teatro, lograba interpelar a la audiencia —cuestión que no es diferente hoy en día, sino por el contrario, ha tendido a acentuarse de forma más aguda— más como resultado de los efectos producidos con o sobre el sonido y el color, pero apenas —consideraba Artaud— lograba decirle algo al ser humano-espectador sobre su existencia.

En la concepción artaudiana del teatro como medio para salvar al hombre, y no como distracción, el espectador asistirá a las representaciones dispuesto a sufrir una verdadera operación. A partir de aquí, Artaud, no volvería al cine y se volcaría por completo a la creación teatral. Sabía que para tener éxito y no caer precisamente en aquello que criticaba del cine en particular, y de la cultura en general, tendría que ser más ambicioso y radical en su poética y estética teatral, de otro modo, no lograría enturbiar las acomodaticias aguas de las conciencias europeas y conmover al espíritu del público. Lapidariamente, afirmaba que:

El mundo cinematográfico es un mundo muerto, ilusorio y parcelado. Aparte que no rodea las cosas, que no entra en el centro de la vida, que no retiene de las formas más

⁶ Entrevista en *Cinéma*, realizada el 1 de agosto de 1929, en Artaud, Antonin (1978, III, 110). [La traducción es mía].

que su epidermis y lo que puede ser aprehendido desde un ángulo visual extremadamente restringido, prohíbe toda insistencia y toda repetición, lo que constituye una de las condiciones principales de la acción mágica, del desgarramiento de la sensibilidad. No se puede rehacer la vida. Las ondas vivientes, inscritas en un número de vibraciones fijado para siempre, son ondas desde entonces muertas. El mundo del cine es un mundo hermético, sin relación con la existencia. Su poesía se halla, no más allá, sino más acá de las imágenes. Cuando sacude la mente, su fuerza disociadora queda rota. [...] la pretendida magia mecánica del ronroneo visual constante no se ha mantenido ante el frenazo de la palabra, que nos ha hecho aparecer esta magia mercancía como el resultado de una sorpresa puramente fisiológica de los sentidos. Nos cansamos pronto de las bellezas azarosas del cine. Tener los nervios más o menos afortunadamente friccionados por cabalgatas abruptas e inesperadas de imágenes, cuyo desarrollo y aparición mecánicos escapaban a las leyes y a la estructura misma del pensamiento, podía satisfacer a algunos estetas de lo oscuro y de lo inexpresado, que buscaban estas emociones por sistema, pero sin estar nunca seguros de que realmente aparecerían. Este azar y este inexpresado formaban parte del encantamiento delicado y sombrío que el cine ejercía sobre las mentes. Todo esto, unido a otras cualidades más precisas en cuya búsqueda estábamos todos empeñados. Sabíamos que las virtudes más características y señaladas del cine eran siempre, o casi siempre, efecto del azar, es decir, una especie de misterio del que no llegábamos a explicarnos la fatalidad. En esta fatalidad, había algo como una emoción orgánica en que se mezclaba el crepitar objetivo y seguro de la máquina, oponiéndose a la vez a la aparición extraña de imágenes tan precisas como imprevistas. No hablo de los desarreglos rítmicos impuestos a la aparición de los objetos reales, pero, dado que la vida pasa con su propio ritmo, creo yo que el humor del cine nace, en parte, de esa seguridad con respecto al ritmo de fondo sobre el cual se dibujan (en los *filmes* cómicos) todas las fantasías de un movimiento más o menos irregular y vehemente. Por lo demás, aparte de esta especie de racionalización de la vida, cuyas ondas y florituras, cualesquiera que sean, se ven privadas de su plenitud, de su densidad, de su extensión, de su frecuencia interior, por la arbitrariedad de la máquina, el cine continúa siendo una toma de posesión fragmentaria y, como ya he dicho, estratificada y congelada de la realidad. Todas las fantasías relativas al empleo de la cámara lenta o acelerada no se aplican más que a un mundo de vibraciones cerrado y que no tiene la facultad de enriquecerse o alimentarse por sí mismo, el mundo imbécil de las imágenes, tomado como con cola por miríadas de retinas no completará jamás la imagen que pudo haberse hecho de él. (Artaud 1982, 13-14)

La cita anterior, brinda evidencias sobre algunas de las desavenencias que Artaud y la *Nouvelle Vague* van a realizar sobre el bajo potencial crítico que el surrealismo puede efectivamente llevar a cabo sobre la realidad y el régimen de

sensibilidad imperantes. Artaud sabe que ir al inconsciente es fundamental, pero no se puede afectar ni modificar nada si no hay la intención y la voluntad de recuperar lo hallado en este para ser relaborado y reintegrado conscientemente a la realidad a través de actos concretos. El teatro a diferencia del cine era capaz de nulificar las diferencias entre el lenguaje y el cuerpo. Más tarde, la *Nouvelle Vague*, sobre todo Jean-Luc Godard, mostraría una reducción similar en la distancia entre el lenguaje y la imagen.

El cine es culpable de no haber registrado la existencia y la grieta que los campos de exterminio abrieron en lo real. Esta grieta no es del orden de las repeticiones históricas sino de una diferencia incalculable en los proyectos de la razón occidental y en los encadenamientos que esta razón supone tanto lógica como ontológicamente. El cine es culpable por su incapacidad de responder a su potencia ontológica: la de registrar lo real, la de registrar el acontecimiento irrumpiendo en la historia como escena. (Godard 2016, 34)

En *L'art et la mort*, Artaud se lamenta del olvido en el que ha caído el (su) cuerpo respecto de (su) la mente. La referencia que hace a las imágenes que se generan desde el inconsciente no tiene nada que ver con la liberación a lo surreal. En cambio, su preocupación es curar el cisma ontológico que siente que caracteriza su espacio interior. Lo anterior, tiene relaciones significativas con el artículo —‘manifiesto’— ya mencionado, de André Bazin intitulado “Ontología de la imagen fotográfica”, en el cual sugiere que, “La fotografía y el cine, situados en estas perspectivas sociológicas, explicarían con la mayor sencillez la gran crisis y técnica de la pintura moderna que comienza hacia la mitad del siglo pasado” (Bazin 1966, 2). Para Sontag,

El teatro de Artaud es una máquina agotadora para transformar las concepciones mentales en acontecimientos enteramente <<materiales>>, entre los que se incluyen las mismas pasiones. En contra de la prioridad centenaria concedida por el teatro europeo a las palabras como vehículo para la expresión de emociones e ideas [...] Artaud quiere mostrar la base orgánica de las emociones y la cualidad física de las ideas – en el cuerpo de las ideas. (1976, 29)

Dice Artaud, “todo lo que encuentro como imágenes, ideas, parece que lo encuentro de gancho, que es solo un recuerdo pegajoso, que no tiene el aspecto de una nueva vida, que tienen más valor, siendo solo efigies, reflejos de pensamientos que antes se rumiaban; no actualmente [...] Se trata de una vivacidad deslumbrante, de verdad, de realidad” (OC, II 1961, 145). La imagen que tiene Artaud del teatro no es ni neutral ni acrítica ni ahistórica, por el contrario, se trata de recu-

perar el cuerpo a través de la mente y del pensamiento, de modo que el cuerpo no esté supeditado a las órdenes de estos, sino que pueda mostrarlos, escenificarlos sin la espontaneidad supuesta de los surrealistas, meramente esteticista de acuerdo con su mirada, y mucho menos del texto literario ni del autor de este, de manera que el espectador se sienta incómodo, reflejado, interpelado, denunciado a sí mismo en cada movimiento, como a través de cada fragmento cinematográfico intentarán lograrlo los jóvenes cineastas franceses por medio de los nuevos recursos técnicos que empleaban para hacer cine y que hemos mencionado sobre la producción de imágenes. Sontag nos recuerda que,

En *Les carabiniers* [*Los carabineros*] (1963), de Godard, dos perezosos lumpencampesinos se alistan en el ejército del rey tentados con la promesa de que podrán saquear, violar, matar o hacer lo que se les antoje con el enemigo y enriquecerse. Pero la maleta del botín que Michel-Ange y Ulysse llevan triunfalmente a sus mujeres, años después, resulta que solo contiene postales, cientos de postales, de Monumentos, Tiendas, Mamíferos, Maravillas de la Naturaleza, Medios de Transporte, Obras de Arte y otros clasificados tesoros del mundo entero. La broma de Godard parodia con vivacidad el encanto equívoco de la imagen fotográfica. Las fotografías son quizás los objetos más misteriosos que constituyen, y densifican, el ambiente que reconocemos como moderno. Las fotografías son en efecto experiencia capturada y la cámara es el alma ideal de la conciencia en su talante codicioso.

Fotografiar es apropiarse de lo fotografiado. Significa establecer con el mundo una relación determinada que parece conocimiento, y por lo tanto poder. (2006, 16)

Las imágenes *per se* construyen un mundo paralelo a la historia narrada, a la historia en la cual se encuentran inmersas cumpliendo cierto rol y, no obstante, con autonomía, la cual viene garantizada por el director de cine y el régimen sensorial (sensoriomotor) del espectador. De la misma manera en que el actor teatral visto y dirigido por Artaud construye en escena una nueva forma de ser visto y escuchado, y en el cual el espectador puede reconocer(se), pensar(se), sentirse interpelado, más allá de si le resultan entretenidas o no, o si se siente cómodo o no, ante las imágenes que sus sentidos perciben. El teatro para Artaud resultaba, a diferencia del cine, en “una imagen proyectada (necesariamente una dramatización *ideal*) de la vida interior peligrosa, <<inhumana>>, que le poseía, y que tan heroicamente luchó por trascender y afirmar” (Sontag 1976, 35). Por diversas razones, como las económicas, por ejemplo, dirigir en cine le resultaba a Artaud mucho más difícil y lejos de su alcance. Además de que él quería dirigir y no ser dirigido, sabía que, si quería revolucionar el arte, el cine en plena ascensión no era la mejor opción para llevar a cabo sus ideas de hacer un teatro más pleno, más puro, más alejado de la tentación mercantilista. Diría Artaud, “porque no soy una

estrella de cine y comercialmente no se puede contar con mi nombre para vender una película” (Artaud, OC III, 1978, 143-144).

Artaud vivía cada vez más entre imágenes —muchas de ellas generadas a partir de su dependencia hacia los opiáceos—, deseoso de llevar a la práctica artística sin apelar a la razón como centralidad del pensamiento y la tradición occidental. Artaud manifestó:

Queremos irrumpir con el teatro [...] y sacar a la luz esa vieja idea, nunca realizada en esencia, de un espectáculo completo. Haciendo esto a un lado, que el teatro se confunda con la música, la pantomima o el baile, especialmente con la literatura. Bajo el pretexto de lo sonoro, el desplazamiento de imágenes por palabras en un arte que se ha hibridado separando a la élite del público; solo esta fórmula de un espectáculo completo puede aumentar el interés. (OC, II 1961, 33-34)

Artaud esperaba que los surrealistas abatieran las dicotomías platónico-cartesianas sobre las cuales descansaba el pensamiento occidental *grosso modo*. La ‘revolución’ surrealista —al igual que como lo veían los miembros de la *Nouvelle Vague* no pasaba de quedarse en la mente de unos cuantos sin incidir de manera real en la realidad histórica y concreta—. Afirma Sontag, “los surrealistas eran *connoisseurs* de la libertad, del placer, de la alegría; Artaud lo era de la desesperación y de la lucha moral” (1976, 23). Las ideas de Artaud referentes al lenguaje, el mundo y la verdad, diferían de las de los surrealistas al respecto; el primero, las ubicaba en la esfera de la metafísica y no propiamente de la estética y menos de la política (aunque claro, que las tocaban de manera inevitable). La estetización del discurso, de las formas y de los modos de creación y exhibición le parecían poco incisivos en términos críticos, por lo que buscaría en el discurso, el lenguaje y la palabra, siempre asociados con el cuerpo, trascender la vida individual y la individualidad humana, lo cual —consideraba— no era sino solo una representación. Si bien, Christian Metz afirma que en el cine desde los primeros tiempos de su existencia siempre ha habido un lenguaje,⁷ en este sentido Jacques Rancière considera que “la ‘lengua de las imágenes’ no es una lengua. Es un compromiso entre poéticas divergentes, un entrelazamiento complejo de las funciones de la presentación visible, la expresión hablada y el encadenamiento narrativo” (Rancière 2012, 69). Lo cual parece ser más cercano a las estéticas de Godard y Artaud. En donde, por cierto, como bien señala Carmen Santiago, más allá de las cuestiones socioeconómicas que rodean al cine y al teatro:

Esta coincidencia de rasgos específicos entre cine y teatro (pantomima), expresada por Artaud teóricamente, nos parece encontrarse hecha realidad en sus dos obras *La*

7 Véase Christian Metz. 1971. *Langage et cinéma*. Paris: Librairie Larousse.

*révolte du boucher*⁸ y *La pierre philosopale*,⁹ guión cinematográfico y pantomima, respectivamente. Ambas creaciones son el resultado de una misma relación entre gestos o imágenes, por un lado y un uso muy restringido de la palabra, por otro. (Santiago 1990, 155)

Por esta misma razón, Artaud consideraba al surrealismo una especie de ‘revolución’ cuyos efectos solo tenían lugar en la mente, en los sueños y en el inconsciente, sin un compromiso real y concreto. Revolución sin fecha de inicio ni lugar vital y concreto de ocurrencia y cuyos encadenamientos lingüísticos, retóricos y narrativos no pasaban en el mejor de los casos de ser experimentos o ejercicios lúdicos. Así, el orden social habría de continuar intacto, incólume. Era necesario pasar a la acción, de otra manera, el orden hegemónico no sufriría subversión alguna. Jacques Rancière hablando de la obra de Godard *Historia(s) del cine*, explica que se trata de practicar [*mettre en œuvre*] la potencia vinculante de lo desvinculado [*la puissance liante du délié*], pero aplica también para la crítica artaudiana, en donde este insiste en que el teatro aun guardando relaciones con otras manifestaciones artísticas, a través del cuerpo y la puesta en escena, conscientemente debe (concordancia) presentarse con total autonomía con respecto del texto y las historias que descansan detrás de su exhibición.

La empresa de las *Historia(s)* es entonces una empresa-redención: la fragmentación godardiana quiere liberar el potencial de las imágenes de su sometimiento a las historias. Al inventar relaciones inéditas entre filmes, fotografías, pinturas, noticieros, músicas, etc., hace cumplir retrospectivamente al cine el papel de revelador y comunicador, un papel que este ha traicionado al someterse a la industria de las historias. (Rancière 2012, 41)

Es esta precisamente la misma intención que tiene que se propone con su propuesta teatral y su concepción del drama Artaud. Roger Vitrac, no solo fue una influencia muy importante para la conformación de la *Nouvelle Vague*, como ya se señaló, desempeñó además un papel relevante como simpatizante y miembro activo en los inicios del movimiento surrealista, siendo cercano a la escena teatral. Artaud, poco antes del estreno que conjuntamente presentaría al lado de Vitrac de *Ubu Roi* en 1929, le comenta:

No te seguiré si quieres hacer un teatro para defender ciertas ideas, políticas u otras. En cuanto al teatro, solo me interesa lo que es esencialmente teatral; usar el teatro

⁸ Véase Antonin Artaud. 1978. *La Révolte du Boucher*, en O.C., III, p.54.

⁹ Véase Antonin Artaud. 1978. *La Pierre Philosophale*, en O.C., III, pp.78-83.

para lanzar cualquier idea revolucionaria (excepto en el dominio de la mente) me parece la forma más baja y repugnante de oportunismo. (Artaud, III 1978, 174)

A la gran Exposición Colonial realizada en París en los años 20, los surrealistas consideraron boicotearla por ver en ella un símbolo de la explotación imperialista, encabezada por Inglaterra, Holanda y Francia, presentando su propia Exposición (anticolonial): *La Verité sur les colonies*, en la cual mostraban con énfasis la brutalidad y el chovinismo capitalistas que implicaba la primera.

A manera de reflexiones finales

El tema de este trabajo atraviesa por el hecho de que la imagen pierde la pasividad que ostentaba antes de la crítica que Godard y Artaud van a procurar en sus obras escritas, filmicas y dramáticas. La imagen deja de ser una herramienta o un recurso —simplemente— para asegurar la efectividad de la historia en la pantalla o en el escenario teatral. Al acompañarse de las innovaciones tecnológicas y técnicas que van ocurriendo durante el avance del siglo, el sonido, las cámaras, la fotografía, los estudios estructuralistas y postestructuralistas sobre el lenguaje, le permiten a esta ganar un significado propio que va más allá del significado que hasta entonces ostentaba, pudiendo así comenzar a hablarse de lenguaje de imágenes, como es el caso del lenguaje cinematográfico por excelencia. Para ello, el trabajo navegó por el íterin histórico en el cual movimientos como el surrealismo, el letrismo, la propia *Nouvelle Vague* y otras manifestaciones artísticas conocidas como las vanguardias, sirvieron a veces como influencia directa, al haber aprovechado estos dos autores elementos e ideas de aquellas para sus propias obras, y en otras ocasiones, para indirectamente y tomando distancia crítica de estas, asumir direcciones distintas. El cine se revela con potencias propias. No más monólogo interiorizado y mucho menos siguiendo el camino del mero entretenimiento, la diversión y la taquilla. Los pensamientos pudieron verse convertidos en imágenes, presentándose y mostrándose más que representándose, ganando distancia y libertad respecto del texto escrito, los diálogos literarios; la música ya no era solo acompañamiento ni el sonido —pieza musical— que sonaba (concordancia) en todos lados por igual, libertad que pudo disfrutar también el director de cine y el director de escena. La cámara, así, ganó subjetividad también a través de los experimentos con el montaje y los nuevos descubrimientos que ambos autores pudieron innovar, todo ello, sin dejar nunca de lado las posibilidades que estos nuevos usos de la imagen en el cine y en la escena, podían brindarles en el exterior a ellos como creadores, también ciudadanos, para construir sociedades más conscientes y pensantes de su entorno inmediato: familiar, social, histórico y político. ■

Referencias

- AA.VV. 2004. *La Nouvelle Vague*, sus protagonistas. Barcelona: Paidós.
- Artaud, Antonin. 1982. Guiones y selección de ensayos sobre cine de Antonin Artaud. En Antonin Artaud, *El cine*. Madrid: Alianza.
- Artaud, Antonin. 1978. *Oeuvres complètes*, vol. V. París: Gallimard.
- Artaud, Antonin. 1978. *Oeuvres complètes*, vol. IV. París: Gallimard.
- Artaud, Antonin. 1978. *Oeuvres complètes*, vol. III. París: Gallimard.
- Artaud, Antonin. 1972. La piedra filosofal. En *Tres piezas cortas*. Prol. de Jerzy Grotowski. Madrid: Editorial Fundamentos.
- Artaud, Antonin. 1971. *Oeuvres complètes*, vol. VIII. París: Gallimard.
- Artaud, Antonin. 1961. *Oeuvres complètes*, vol. II. París: Gallimard.
- Artaud, Antonin. 1956. *Oeuvres complètes*, vol. IX. París: Gallimard.
- Artaud, Antonin. 1956. *Oeuvres*. París: Gallimard.
- Astruc, Alexandre. 1948. Naissance d'une nouvelle avant-garde: La caméra stylo. *L'Écran Française*, 144, París, 30 de marzo.
- Bazin, André. 1945. Ontología de la imagen fotográfica. En *¿Qué es el Cine? 1966*. Madrid: Rialp, S. A.
- Brenez, Nicole. 2019. *Introducción al cine letrista*. México: Mangos de Hacha.
- Carrière, Jean-Claude. 1993. *La película que no se ve*. Barcelona: Paidós.
- Debord, Guy. 2006. *La sociedad del espectáculo*. Valencia: Pre-textos.
- Sontag, Susan. 1976. *Aproximación a Artaud*. Barcelona: Lumen.
- Eisner, Lotte. 2013. *La pantalla diabólica. Panorama del cine clásico alemán*. Buenos Aires: El cuenco de plata.
- Godard, Jean-Luc. 2016. *Historia(s) del cine*. Buenos Aires: Caja Negra.
- Godard, Jean-Luc. 1986. *Godard on Godard*. Nueva York: Da Capo Press.
- Godard, Jean-Luc. 1973. *Cinco guiones*. Madrid: Alianza.
- Michelson, Annette. Prólogo. En Jean-Luc Godard, *Godard on Godard*. Nueva York: Da Capo Press.
- Metz, Christian. 1971. *Langage et cinéma*. París: Librairie Larousse.
- Rancière, Jacques. 2012. *Las distancias del cine*. Buenos Aires: Manantial.
- Romaguera, Joaquim y Alsina, Homero. 1998. *Textos y manifiestos del cine*. Madrid: Cátedra.
- Santiago, Carmen de. 1990. Antonin Artaud: la relación de sus teorías teatrales con el cine. *1616: Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, 8: 151-158.
- Tarkovski, Andrei. 1993. *Esculpir el tiempo*. México: UNAM.

Fuentes secundarias

Entrevista realizada a Godard en torno a la filmación de *Pierrot el loco*. <https://youtu.be/1XPclSSgUOA> (Consultado, julio 20, 2020).

Godard, Jean-Luc. 1968. *Sympathy for the devil*, The Rolling Stones, 1 h 40 min.
Guión de Jean-Luc Godard, música de The Rolling Stones. Fecha de estreno:
1 de dic. de 1968, Reino Unido.