



Memento vivere o cómo escapar de *Alphaville*. Algunas notas sobre Godard y el situacionismo¹

Irene Valle Corpas²

Recibido: 8 de julio de 2017 / Aceptado: 24 de enero de 2018

Resumen. A pesar de los insultos que le dirigieron los miembros de la Internacional Situacionista al cine de Godard, existe un campo teórico común que los une: la crítica al neocapitalismo y la sociedad de consumo. El trabajo de Godard, labrado siempre en las fronteras entre documento y ficción, entre ensayo sociológico e imagen poética, guarda fuertes paralelismos con los textos situacionistas que denunciaban la enorme transformación del espacio, el tiempo y el lenguaje en los años sesenta. El mejor ejemplo para recorrer estas afinidades es, a nuestro juicio, *Alphaville, une étrange aventure de Lemmy Caution*. Haremos por tanto una lectura de esta película en relación con otros títulos del realizador para detenernos en aquellas cuestiones que la ligan a esa vanguardia y a otras vertientes del pensamiento crítico y que tienen que ver con la censura a la separación y la mercantilización del cuerpo y el tiempo en el mundo moderno y la necesidad de liberar la vida.

Palabras clave: *Alphaville*; situacionismo; Godard; tiempo cíclico; vida; *amour fou*; Deleuze; memoria; resistencia.

[en] *Memento vivere* or how to scape from *Alphaville*. Some remarks about Godard and Situationism

Abstract. Despite the insults directed by the members of the Situationist International to Godard's cinema, there is a common theoretical field that joins them together: the critique of neocapitalism and consumer society. Godard's work, always forged on the frontiers between document and fiction, sociological essay and poetic image, presents strong parallels with the situationist texts that denounced the enormous transformation of space, time and language in the sixties. The best example to explore these affinities is, from my perspective, *Alphaville, A Strange Adventure of Lemmy Caution*. I will therefore read this film in relation to other titles of the filmmaker so as to dwell on those issues that link it to this avant-garde and other aspects of critical thinking that have to do with the censorship of the separation and commodification of the body, as well as time in the modern world and the need to liberate life.

Keywords: *Alphaville*; *une étrange aventure de Lemmy Caution*; Situationism; Godard; cyclic time; life; *amour fou*; Deleuze; memory; resistance.

Sumario: 1. Introducción; 2. El tiempo y el círculo; 3. La vida o la mercancía; 4. De cómo escapar de *Alphaville*; 5. El mechero y la tangente; 6. Que la poésie soit d'abord résistance: el poemario y el hotel.

¹ Este artículo es fruto del trabajo en el ámbito de un proyecto de tesis doctoral que cuenta con la ayuda del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte (FPU14/03622).

² Universidad de Granada
ireneva@ugr.es

Cómo citar: Valle Corpas, I. (2018) “*Memento vivere* o cómo escapar de *Alphaville*. Algunas notas sobre Godard y el situacionismo”, en *Escritura e Imagen* 14, 9-27.

1. Introducción

Jean-Luc Godard no gozaba de buena reputación entre sus contemporáneos de la Internacional Situacionista. Los insultos que le dedicaron los seguidores de Guy Debord dan buena muestra de la violencia con la que se trataban entre sí los infinitos grupúsculos políticos que aparecieron en los agitados años que rodean al 68³. En términos generales podemos afirmar que las censuras a la obra de Godard difundidas desde las filas del situacionismo parten de la oposición verdad/apariencia desplegada en sus distintas variantes: real/seudo, unión/separación, auténtico/espectacular, sueño/despertar, etc. Estos estos jóvenes⁴ se sirvieron de tales oposiciones para dar orden teórico al advenimiento del mundo posindustrial, de suerte tal, que el contenido de crítica política que albergan las películas de Godard no sería para ellos, más que una simulación, una caricatura de la realidad –tanto del poder como de sus resistencias– y por ende, caería siempre del lado negativo del par. No siendo solo meros ejemplos del conocido sectarismo de la *IS*, tales reproches iban encaminados a distanciar, cuando no negar, la relación entre el peculiar trabajo de montaje del cineasta suizo y la práctica del *détournement* desarrollada por esta vanguardia. Los antiguos letristas detectaban en los films de Godard una aplicación superficial y conformista de los procedimientos del desvío, que no alcanzaba a superar un primer estadio destructivo de la imagen –el del *collage* cubista–, y con ello, no lograba producir una significación posterior y unificadora a los elementos que habían sido desvalorizados⁵. Así pues, los trabajos de este *enfant du Mao et du Coca-Cola* –otro de los títulos con los que los situacionistas honraban al cineasta⁶– eran tildados de inofensivas combinaciones de objetos e imágenes intercambiables, productos *pop* mal travestidos en guisa de denuncias al neocapitalismo y listos para ser consumidos por estudiantes revueltos. En el lado opuesto, Isidore Isou en su film *Traité de bave et d'éternité* (1951) se pronuncia así:

³ Aunque la aparición de *La China* (*La chinoise*, 1967) representa el momento políticamente más caliente en la carrera de Godard como figura pública, los situacionistas no hubieron de esperar hasta entonces y unos años antes ya cargaban las tintas cada vez que aparecía una película del que consideraban *le plus con des Suisses pro-chinois*. Los textos más directos que le dirigieron fueron *Pour un jugement révolutionnaire de l'art* a cargo de Debord que vio la luz en 1961, *De la misère en milieu étudiant* firmado por Mustapha Khayati en 1966 y *Le rôle de Godard* publicado anónimamente en marzo de ese mismo año en la revista del movimiento. En su biografía sobre el autor, Antoine de Baecque describe con rigor los hechos y actores implicados en esta polémica: De Baecque, A., *Godard biographie*, Paris, Grasset, 2010, pp. 375-381 y pp. 418-428. Igualmente son útiles para el caso algunas páginas de Danesi, F., *Le Cinéma de Guy Debord*, Paris, Éditions Paris Expérimental, 2011, pp. 90-93 y Pérez, J., (coord.), *Los años que conmovieron al cinema*, Valencia, Filmoteca de la Generalitat Valenciana, 1988, pp. 357-358.

⁴ A su vez ellos mismos lectores del joven Marx, el joven Lúkaacs y el joven Hegel, entre otros. Véase Pardo, J., *Espectros del 68*, en Debord, G., *La sociedad del espectáculo*, Valencia, Pre-textos, 2002, p.11.

⁵ Esta es la tesis del citado artículo *Le rôle de Godard*, que se alimenta de una defensa apasionada por parte de Louis Aragon del empleo del *collage* en *Pierrot le fou* (Aragon, L., «Qu'est-ce que l'art, Jean-Luc Godard?», *Les lettres françaises*, 1096 (1965).

⁶ Llaman a Godard «Hijo de Mao y de la Coca-Cola» en un artículo publicado en la revista del movimiento: *International situationniste*, 11, 1967.

En primer lugar, yo creo que el cine es demasiado rico. Es obeso. Ha alcanzado sus límites, su máximo. Al primer movimiento expansivo que emprenda, ¡el cine reventará! Con un patatús repentino, este cerdo grasiento estallará en mil pedazos. Yo preconizo la destrucción del cine, la primera señal de desintegración y fractura de este organismo hinchado y ventruado que llamamos film⁷.

La reflexión de Godard rara vez cae en este eterno problema del exceso de imágenes esas que según los seguidores de Debord, acumuladas en forma de capital habrían de convertir nuestras vidas en una representación hecha por otros. Algunos de los ejemplos más señeros del cine situacionista están enteramente fundamentados en el predominio absoluto de la palabra sobre la imagen. Pensemos en *Hurlements en faveur de Sade*, dirigida por Guy Debord en 1952 o *L'Anticoncept* de Gil J. Wolman de ese mismo año, descritos en ocasiones como «anti-films». En contraste con el cine situacionista, en el trabajo de Godard encontramos auténticos frescos *hinchados* de imágenes venidas de la televisión, la prensa o la publicidad y siempre al borde del estallido. Tal es el caso de *La gaya ciencia (Le gai savoir, 1969)*, *Dos o tres cosas que yo sé de ella, (Deux o trois choses que je sais d'elle, 1967)*, *La china (La chinoise, 1967)* y más adelante de la trágica *Les Histoire(s) du cinéma* (1988) donde Godard muestra su lado más *pop* pero éste sería el de quien va en busca de la materialidad de las cosas y de las imágenes y no el de alguien que queda seducido por el brillo que producen. Ni si quiera en ese Godard marxista-leninista de los años Mao (1968-72) preocupado por dar voz a estudiantes y trabajadores, faltan los afiches, las fotografías, las imágenes de toda índole. Quizá por ello, el cineasta sea tan importante para pensadores que como Jacques Rancière y Georges Didi-Huberman, están empeñados en descubrir el potencial político de la imagen y destapar el absurdo antidemocrático que se esconde detrás del argumento sobre su abundancia y su masificación⁸. No es este el lugar para precisar en toda su profundidad en qué medida el *collage* godardiano y el *détournement* situacionista se alejan o aproximan. Conformémonos resumiendo que tanto uno como otro y a pesar de las pujas políticas y el fuego cruzado proponen un tipo nuevo de manejo del tiempo y de las imágenes pensado para deshacer lo que ellos percibían como una conversión frenética de estas dos realidades en mercancía, *id est*, para darles otro uso y montarlas de otro modo⁹.

⁷ Tomado de AA. VV. *¿La guerra ha terminado? Arte en un mundo dividido (1945-1968)*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2010, p.141.

⁸ De la inmensa bibliografía de ambos, sólo algunos botones de muestra en relación con el exceso de las imágenes y la obra de Godard: Rancière, J., «El teatro de las imágenes», en Didi-Huberman, G., (ed.), *La política de las imágenes: Alfredo Jaar*, Santiago de Chile, Metales Pesados, 2008, pp. 69-91.; Rancière, J., «Crítica de la crítica del espectáculo», en AA.VV. *Pensar desde la izquierda. Mapa de pensamiento crítico para un tiempo en crisis*, Madrid, Errata Naturae, pp. 379-397. Sobre Godard ha escrito Rancière en *La fábula cinematográfica*, Barcelona, Paidós, 2005 y Rancière, J., *El destino de las imágenes*, Buenos Aires, Prometeo Libros, 2011. Didi-Huberman tiene un monográfico dedicado al cineasta: *Passés cités par Jean-Luc Godard. L'oeil de l'Histoire* 5, París, Éditions de Minuit, 2015. Y sobre la recuperación de las imágenes se ha pronunciado en multitud de ocasiones.

⁹ Por su parte, Giorgio Agamben asegura que el empleo del montaje debordiano fundado en la detención y repetición como mecanismo mesiánico de salvación de la memoria, alcanza una lograda expresión precisamente en *Les Histoire(s) du cinéma* de Godard (Agamben, G., *Image et mémoire*, París, Hoëbeke, 1998, pp. 65-77). En su reciente monográfico sobre el autor de *À bout de souffle*, Georges Didi-Huberman sigue esta misma línea Didi-Huberman, 2015 (*Ibidem*, pp. 57-86). En opinión de Jean-Luc Douin, Godard no es un cineasta situacionista sino «citacionista», pues sus procesos de *détournement* son aplicados sobre todo al trabajo con los textos escritos sobre la pantalla, mas en el plano de la crítica a la sociedad consumista, Godard es siempre según

Por ello y dejando a un lado los varios desencuentros, se hace evidente que existe todo un campo teórico común entre la filmografía de Godard, especialmente aquella desarrollada entre 1965 y 1975, y los escritos situacionistas. Forzosamente ese espacio común pasa por una reflexión muy próxima sobre la colonización de todas las parcelas de la existencia en el mundo moderno. Godard, para el que «todo es documento, absolutamente todo»¹⁰, se empeñó siempre en desdibujar las fronteras entre ensayo y poesía, entre lo social y lo estético, de modo que no es difícil hallar puntos de encuentro con pensadores o escritores afines a la sociología¹¹. A nuestro juicio, en lo tocante a la cuestión urbana, la alienación tecnológica, o sencillamente la organización de la vida cotidiana por el consumo, el diagnóstico de los situacionistas concuerda con el discurso crítico desarrollado en algunas películas de Godard. Un caso manifiesto es *Lemmy Contra Alphaville* (*Alphaville, une étrange aventure de Lemmy Caution*), realizada en 1965. Aunque vio la luz varios años antes de la aparición de *La Sociedad del Espectáculo*, puede ser analizada como un verdadero comentario anticipado al manifiesto del «filósofo estratega». Merece, por tanto, la pena que nos detengamos en esta película, reparando en su estrecha relación con algunos textos contemporáneos del urbanismo radical y el pensamiento crítico. Pero no pretendemos únicamente realizar un ejercicio de desciframiento de aquellas preocupaciones situacionistas que latirían *in nuce* o *a posteriori* en el trabajo de Godard. Nuestra intención no es filológica. En mayor medida, pretendemos realizar un acercamiento comparativo –entre escritura e imagen– a las distintas respuestas que se dieron a la acelerada transformación del espacio, el cuerpo, el lenguaje y el tiempo que el nuevo capitalismo impuso a las masas urbanas a mediados de los sesenta.

Alphaville se presenta como la clásica distopía futurista que recoge las ansiedades de la población acerca de los riesgos de un hipotético progreso tecnológico descontrolado. Como suele ocurrir en Godard, la premisa de la ciencia ficción no sigue los cauces convencionales y en realidad se trata solo de una excusa para hablar del tiempo presente y del afecto¹². El propio cineasta mantuvo siempre que había querido reflexionar sobre el presente y no fantasear sobre el futuro. Godard se muestra en consecuencia, mucho más preocupado por documentar una mutación de la *subjetividad* que ya se estaba produciendo en la sociedad francesa de posguerra, que por imaginar objetos imposibles o inventos diabólicos en otros mundos lejanos¹³. Con el tono misterioso de un *film noir* y la puesta en escena de una película americana de serie B, *Alphaville* describe la vida en una ciudad fría, hipertecnificada y compuesta

Douin el «hermano de Debord» (Douin, J-L., *Jean Luc Godard: Dictionnaire des passions*, París, Stock, 2010, pp. 111-113).

¹⁰ Godard, J-L., *Introducción a una verdadera historia del cine*, Madrid, Ediciones Alphaville, 1980, p. 222.

¹¹ Tanto es así que en varias ocasiones los guiones de sus películas contienen fragmentos extraídos de ensayos sociológicos, como ocurre con el de Marcel Sacotte *La prostitución* (1959) que Godard empleó para escribir *Vivre sa vie* (*Vivir su vida*, 1962), o los dos estudios periodísticos *Vivre à Sarcelles* y *Grands ensembles. Banlieues nouvelles. Enquête démographique et psycho-sociologique* de Jean Duquesne y Paul Clerc respectivamente, que se encuentran en el origen de su film *Dos o tres cosas que yo sé de ella*. Igualmente existen muchas concomitancias entre el cine de Godard y los escritos del novelista George Perec –especialmente con su *Les choses* del año 1967– o de forma algo más general con la filosofía de Henri Lefebvre. Para conocer el ambiente cultural en el que se movía Godard en estos años y las referencias con las que trabajaba véase Esquenazi, J-P., *Godard et la société française des années 1960*, París, Armand Colin, 2004.

¹² Así lo apuntan Farocki, H., Silverman, K., *A propósito de Godard. Conversaciones entre Harun Farocki y Kaja Silverman*, Buenos Aires, Caja Negra, 2016, p. 103.

¹³ De Baecque, *Godard. Biographie, op. cit.*, p. 280.

por un inmenso conjunto de bloques de pisos y edificios de Estilo Internacional. En ellos se recluyen los habitantes de la ciudad, cuya existencia está enteramente sometida a los dictados de un superordenador (*Alpha 60*) que gobierna cada uno de sus gestos, palabras y pensamientos. Un periodista venido de otra galaxia, Ivan Johnson (Eddie Constantine), se pregunta sobre la posibilidad de vivir sin recuerdos ni emociones como lo hacen los residentes de esta ciudad, a quienes les ha sido borrado de sus mentes todo rastro de pasado o proyección de futuro. «Las cosas más extrañas son normales en esta maldita ciudad», murmura Johnson, y toda su aventura en ella será una colección de sobresaltos, de idas y venidas tratando de comprender esa normalidad. Y sin embargo, aceptando que existe la probabilidad de que quizá «uno no entiende nada y una noche, uno acaba muriendo». Nada de esto es posible para los habitantes de Alphaville. El amor, la duda, el dolor, el miedo a lo impredecible, las afirmaciones contradictorias o las preguntas insidiosas están tajantemente prohibidos en este infierno de apatía, hormigón y cientifismo totalitario [Fig. 1, 2 y 3]. Desprovistos de toda consciencia sobre la realidad, estos seres están programados para repetir las lecciones dictaminadas por la máquina Alpha 60 y obedecer sumisamente las inequívocas señales que pueblan sus avenidas. Algunas de ellas son simples círculos, números o flechas parpadeantes que fijan el rumbo que hay que tomar, tan pobres y fáciles de leer como de acatar es su mensaje. Otras, algo más complejas, rezan las fórmulas y los decálogos lógicos por los que se rige la vida: « $E=mc^2$ », « $E=hf$ », «*Alphaville*. Silencio. Lógica. Seguridad. Prudencia». Todas ellas son pruebas de la división aplastante a la que está reducido cada elemento, cada habitante, cada coordenada en esta galaxia de cifras: zona norte/zona sur, luz eléctrica/oscuridad, seductoras de clase 1, 2 o 3, etc. Aquellos residentes que dan muestra de una cierta disidencia son enviados a un *H.L.M. (Hôpital de Longue Maladie)*¹⁴, una torre funcionalista donde recibían una cura mediante tratamientos mecánicos y propagandísticos. Cualquier brote de deseo ha sido extirpado y en su lugar estos seres adormecidos viven de la electricidad como fuente de energía. Cualquier indicio de que exista una motivación –con toda la carga semiótica que arrastra el término– entre un acto o una afirmación y un sentimiento, esto es, una *verdad* que los una, es razón suficiente para que las autoridades de la ciudad, con la policía o *Ministerio de la disuasión* a la cabeza, den la voz de alarma y puedan incluso sentenciar condena de muerte a los sujetos *desviados* que han utilizado el lenguaje de esta forma.

2. El tiempo y el círculo

A todo este espectáculo asiste perplejo Ivan Jhonson, es decir, Eddie Constantine en todo momento haciendo de *Lemmy Caution*, ese detective de serie negra americana que triunfaba en Francia por aquellos años. Como todo buen detective, Lemmy no se resiste y se enamora de la chica. Ella es la hija del profesor Von Braun, el científico más poderoso de la ciudad y ha recibido órdenes de permanecer al servicio de este periodista-agente secreto durante su estancia. Él queda prendado de su rostro enigmático, su sonrisa de vampiro e incluso, queda seducido por su nombre:

¹⁴ Se trata de un juego de palabras. HLM son las siglas de *Habitation à Loyer Modéré*, la fórmula francesa para hablar de las viviendas sociales a precios bajos para las clases menos pudientes. Godard deforma estas siglas de manera que pasen a decir *Hôpital de Longue Maladie* (Hospital de Larga Enfermedad).

Lemmy– Natasha es un nombre del pasado.

Natacha – Sí, pero usted sabe, en la vida solo existe el presente. Nadie ha vivido en el pasado y nadie vivirá en el futuro.

Más adelante advertimos que las palabras de Natasha no son suyas sino que se tratan de una recitación de las enseñanzas del curso «Programación y Memoria» que recibe en el «Instituto de Semántica General». Allí, proveniente de la voz cavernosa de la máquina, oímos el resto:

El presente es la forma de toda vida. [...] El tiempo es como un círculo que gira sin fin. El arco que desciende es el pasado. El que asciende es el futuro. Todo ha sido dicho a menos que las palabras cambien de significado y el significado de palabras.

Lemmy asegura no haber comprendido nada de estas palabras. Pero gracias a sus ademanes y a su semblante torcido, sabemos que, aunque lo irritan, constituyen la primera pista para empezar a entender por qué los habitantes de Alphaville tienen ese aire de tristeza que lo atrae tanto como lo inquieta en los ojos de Natasha. Los *non-vivant* de esta galaxia, por usar un apelativo de Debord, no conocen las emociones, no saben qué es el amor, porque no conocen el tiempo. Si el tiempo se ha transmutado en un presente perpetuo, en una acumulación de instantes equivalentes sobre los que es imposible practicar una diferencia; si no existe ni un mínimo de contingencia ni tampoco la posibilidad de ligar un fragmento de vida a una expresión lingüística –las palabras en Alphaville no están para eso sino exclusivamente para comunicar informaciones exactas–; si no hay recuerdo porque ningún trozo de tiempo puede ser sacado de ese círculo que gira sin fin, entonces, cualquier afecto se antoja un imposible. Anulado el tiempo, la memoria y la imaginación –esas dos facultades con las que pensar otros mundos posibles– quedan abolidas¹⁵. Este «tiempo científico que no dura» como decía Bergson, que no es un tiempo real, no puede decirnos nada sobre la vida interior.

Sabemos, por otra parte, que durante los años sesenta fue el propio situacionismo quien llevó a cabo el mayor esfuerzo por estudiar de las consecuencias de este «ataque del presente sobre el resto del tiempo»¹⁶. Los situacionistas profundizaron en un estudio del tiempo capitalista que organiza la vida según un imperativo de intercambio –de individuos, mercancías, significantes y tiempos puestos a circular–. La sociedad del espectáculo denunciaba la apropiación del tiempo por parte de la burguesía que sabiéndose dueña de la historia, había promovido el triunfo del tiempo irreversible de la producción, llamado también «tiempo-mercancía» o «tiempo de las cosas». Este tiempo perfectamente empaquetado, consumible e intrascendente, provocaba la descomposición paulatina de cualquier forma de vivencia o praxis social y su sustitución por un estado generalizado de sonambulismo, esto es, la marca total de la pérdida por parte de los trabajadores sobre el uso de sus vidas. A juicio de los situacionistas la incapacidad para despertar de este sueño narcótico implica, en última instancia, la parálisis de la Historia:

¹⁵ Sobre la imaginación y su relación con la memoria como actividades generadoras de tiempo y de vivencia véase Cabello, G., *La vida sin nombre: la lógica del espectáculo según David Lynch*, Madrid, Biblioteca Nueva, pp. 31-47.

¹⁶ Hemos tomado esta expresión del escritor y cineasta alemán Alexander Kluge recogida en Huyssen, A., «Nostalgia for Ruins», *Grey Room*, 23, (2006), p. 10.

Intentar vaciar de sustancia al tiempo (nuestra realización en el curso de una Historia) para despacharlo en rodajas perfectamente inofensivas, vaciadas de todo futuro no previsible, no programado por sus máquinas. Se pretende constituir un gigantesco dispositivo destinado a «reciclar» el tiempo lineal en beneficio de un tiempo expurgado y «comprimido», el tiempo mecánico, combinatorio y sin historia de las máquinas, que englobaría el tiempo pseudo cíclico de lo cotidiano en un tiempo neo-cíclico generalizado, el tiempo del orden actual de cosas, de la aceptación pasiva y de la resignación permanentemente forzada.¹⁷

No es difícil establecer una relación entre este catastrófico diagnóstico del robo del tiempo y su conversión en un círculo huero y la vida no menos ausente de los ciudadanos de Alphaville. A nadie le asombra entonces que en ocasiones tengamos la sensación de que la omnipresente voz de la máquina lee algunos párrafos de conocidos textos de esta vanguardia radical. Así mismo, hemos de apuntar que no era la primera vez que Godard protestaba contra ese tiempo desmemoriado de lo siempre igual¹⁸. En *Una mujer casada*, (*Une femme mariée*, 1964), la protagonista es una aburrida esposa de clase media que en sus ademanes fríos y su robótico quehacer cotidiano recuerda a los catatónicos habitantes de Alphaville. Igualmente *Una mujer casada* contiene ya una reflexión sobre los espacios cerrados del mundo moderno, aunque en este caso la desidia que éstos producen no la genera ninguna máquina sino más bien la vida en una casa burguesa de las afueras¹⁹. La protagonista, *ella*, es decir, una representación de la sociedad de consumo que luego será *ella*, la región parisina igualmente consumida en *Dos o tres cosas que sé de ella*, asegura que «la memoria, todo eso, no hace falta. Prefiero el presente» [...] «durante el presente no tengo tiempo para meditar, no puedo pensar». Para Godard, el cine era una forma de pensamiento, casi un ejercicio filosófico o en todo caso, un modo de afirmar «yo pienso», con el que establecer un vínculo con el mundo y salir de la universal esquizofrenia. Si tenemos en cuenta dicha concepción del cine, comprenderemos entonces por qué era necesario para él y otros artistas contemporáneos, denunciar estos presupuestos y abrir el cine a otras temporalidades posibles más allá de ese no-tiempo de las cosas. Es decir, aceptar ese cierto grado de anacronismo que comporta todo lo moderno²⁰. O lo que es lo mismo, forzar al cine, que es en definitiva tiempo, hasta que diese cuenta de todo su espesor.

¹⁷ Frey, T., «Perspectivas para una generación», en De Vicente, C., (ed.), *Discurso sobre la vida posible. Textos situacionistas sobre la vida cotidiana*, Ondarribia, Hiru, 1999, p. 80.

¹⁸ Por otro lado, tampoco *Alphaville*, es ni el primer ni el único ejemplo del coqueteo de Godard con la ciencia ficción. Recuérdese su *Anticipación, o el amor en el año 2000* (*Anticipation, ou l'amour en l'an 2000*, 1967), una versión comprimida de muchas de las cuestiones reflejadas en la película que nos ocupa, o piénsese también en su contribución a *Ro.Go.Pa.G. (Rogopag) (Ro.Go.Pa.G. - Laviamoci il cervello)*, 1963 con el cortometraje *Il nuovo mondo* que también comparte innumerables elementos con *Alphaville*. En él Godard plantea la vida en un París al borde del fin del mundo que ha sufrido sobre su cielo una super explosión atómica que ha cambiado el comportamiento de sus habitantes. Éstos toman sin cesar unas pastillas que les mantienen con vida, actúan de un modo extraño e histérico y su uso del lenguaje resulta desconcertante: «Yo te ex-amo» le dice la autómatas Alessandra a su pareja. Como ha señalado Marie-Claire Ropars-Wuilleumier, Godard vuelve insistentemente sobre los mismos temas, escenarios y personajes en cada caso introduciendo variaciones para mejor analizarlos, en un gesto que acerca su cine al ensayo. (Ropars-Wuilleumier, M., «La forme et le fond ou les avatars du récit», *Etudes cinématographiques*, 27, (1967), p. 17.

¹⁹ La cuestión del espacio enclaustrado (en absoluta contraposición con ese cine callejero centrado sobre cierta idea de lo espontáneo de la primera *Nouvelle Vague*), no la abandonará Godard en el futuro y alcanza su máxima expresión en *Numero Dos (Número Deux)* del año 1975.

²⁰ Véase el capítulo «El pensamiento y el cine» en Deleuze, G., *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*, Barcelona, Paidós, 2015, pp. 209-250.

Por aquellos mismos años Pier Paolo Pasolini no dudaba en afirmar que «el presente es el infierno»²¹. Su compatriota Michelangelo Antonioni elaboraba piezas donde el tiempo se había pausado produciendo con ello una ansiedad que tomaba cuerpo en espacios igualmente vagos. Mientras, en *El muelle (La jetée, 1962)*, Chris Marker imaginaba un París posapocalíptico y devastado en el que los supervivientes merodean los túneles subterráneos de la ciudad pues su superficie ha quedado inhabitable debido a la radiactividad. La única manera de salvar a la humanidad es acudir a unos pocos afortunados que aún están dotados de memoria con la que recordar el viejo mundo, «apelar al pasado y al futuro para socorrer al presente» al «imaginar o soñar otra época»²². Ese mismo año de 1962, un arquitecto afín al situacionismo, Aldo Van Eyck, afirmaba: «Cuando el pasado se recoge en el presente y el creciente cuerpo de la experiencia encuentra un hogar en la mente, el presente adquiere una profundidad temporal, pierde su instantánea acidez: su cualidad de filo de navaja»²³. Así pues, parece ser que no solo «los tiempos estaban cambiando», como cantaba Bob Dylan por aquel entonces, sino que el tiempo mismo y la memoria habían sufrido un golpe sin par y los artistas se sintieron obligados a acudir en su rescate. Aunque en muchos puntos se muestra alejado de Debord y sus acólitos, en esta tarea de salvación, el trabajo de Godard, está en total consonancia con la búsqueda de liberación de la experiencia para hacerla vivible perseguida por los miembros de la *IS*. Ellos, como Lemmy, no son cosmopolitas sino «cosmonautas» y su «patria se encuentra en el tiempo (en el posible de esta época), ella es móvil»²⁴.

3. La vida o la mercancía

Podemos argumentar que esta exploración de un tiempo distinto, que se pretendía más denso o al menos que no negaba toda su conflictividad, no es más que una de las piezas de un puzzle mayor, de un mosaico que conformaría la reacción generalizada a una nueva experiencia del mundo que ya no puede obviar su abstracción. En otros términos, en los años sesenta era obligado dar respuesta a una pregunta ineludible: ¿cómo afrontar la radical abstracción que lo ha trastocado y homologado todo, cuerpos, lenguajes, tiempos y además lo ha hecho a escala global barriendo el mapa de las diferencias? Las soluciones discurrieron por vías muy dispares pero podemos decir que con frecuencia los artistas buscaron un tipo de realismo más concreto o en bruto que favoreciese una relación directa con la realidad. Un realismo que se decía poético porque entendían que en el gesto del poeta que indaga en todos esos aspectos a los que lo abstracto amenazaba de muerte –lo simbólico, lo lúdico, lo contingente, lo impuro, la memoria, lo inconsciente, lo primitivo o, lo que es lo mismo, lo resistente– se encontraba una defensa de la vida²⁵. Y no hace falta hacer

²¹ Pasolini, P., *Conversaciones con Dufflot*, Barcelona, Anagrama, 1971, p. 61.

²² Philippe Dubois, Jonathan Crary y Raymond Bellour han destacado para este film la importancia de la imagen afectiva para movilizar el pasado y de la imagen detenida como vehículo de una reflexión no solo sobre la ontología del cine sino especialmente sobre la Historia y el devenir temporal. Dubois, P., «*La Jetée*, de Chris Marker ou le cinématogramme de la conscience» en Dubois, P., (ed.), *Recherches sur Chris Marker*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, pp.8-46. Crary, J., 24/7. *El capitalismo al asalto del sueño*, Barcelona, Ariel, 2014, pp. 99-107. Bellour, R., *Entre imágenes. Foto, cine, vídeo*, Buenos Aires, Colihue, pp. 107-13.

²³ Van Eyck, A., «El interior del tiempo», *Circo*, 37, (1996), p. 2.

²⁴ Frey, «Perspectivas para una generación», *op. cit.*, p. 90.

²⁵ Un nuevo primitivismo que apela a la vida como resistencia aparece en los años sesenta, tanto en cine como en

una interpretación excesiva para comprender que la cuestión de la vida y su ausencia –o su crepúsculo, como gustaba decir Debord–, está presente de modo insistente en toda la filmografía de Godard durante la década de los sesenta. E incluso nos atreveríamos a decir que es la cuestión que late de fondo durante su etapa en la *Nouvelle Vague* hasta ese punto de no retorno que supone el año 1967, como era por lo demás y salvando las distancias, la inquietud central para ese Pasolini de la «desesperada vitalidad» y para todos los artistas que trabajaban desde lo corporal, lo teatral o lo performativo²⁶.

Esta dinámica de lo vivo y lo muerto (perfectamente situacionista) se muestra de muchos otros modos en el cine de Godard. En ocasiones se presenta mal disfrazada en una dialéctica entre la razón y el sentimiento desplegada sobre la pareja hombre/mujer –cifr. *Pierrot el loco* (*Pierrot le fou*, 1965), *El desprecio* (*Le Mépris* 1963), o la misma Alphaville–. En otras, adquiere la forma de una ráfaga de violencia que irrumpe para alterar un estado de cosas ordenado, como esos disparos y puñetazos que lanza Lemmy contra la cara de todos los autómatas de Alphaville que se interponen en su camino. Igualmente los jóvenes gamberros de *Banda aparte* (*Band à part*, 1964) corretean por las galerías del Louvre como si se tratase de un boulevard o una calle no con otro propósito que el de introducir la vida en ese espacio muerto y cerrado que es el museo. *Banda aparte* retrata los sueños, bailes y vagabundeos de tres chicos parisinos que aman las novelas americanas. Estos chicos hacen banda aparte de una sociedad que no tiene hueco para ellos. Los tres amigos juegan a inventar un mundo distinto, valorando el tiempo en sus breves instantes de vida, creando un universo muy diferente del de los grises suburbios en los que habitan. Poco después, en *Pierrot el loco*, el protagonista que se propone escribir una novela, murmura: «No se trata de escribir la vida de un hombre, sino solo la vida, la vida misma. Lo que hay entre las personajes, el espacio... los sonidos y colores...». «Resumiendo, la vida llena la pantalla como un grifo, una bañera que se vacía en la misma cantidad y al mismo tiempo. [...] Más aún, me es rigurosamente imposible como a Proust consolarme transformando ese sujeto en objeto».²⁷

Pero si hay un modo predilecto para Godard de hablar de esta contraposición entre subjetivación y objetualización, entre personajes vivos y otros que necesitan

artes plásticas, dispuesto a valorar/liberar todos aquellos elementos que habían quedado fuera del paradigma del arte moderno: lo corporal, lo documental, la presencia del tiempo en la obra, la mezcla entre las artes y la impureza de todo medio o la importancia del mundo inconsciente y un largo etcétera. Véase Lucy Lippard y John Chandler, «The dematerialization of art», *Art International* 12, 2 (1968), pp. 31-36. Así también Sontag, S., *Estilos radicales*, Madrid, Debolsillo, 2014. En especial de este último libro recomendamos al respecto el capítulo «La estética del silencio». Igualmente Chevrier, J-F., *El año 1967. El objeto de arte y la cosa pública. O los avatares de la conquista del espacio*, Madrid, Brumaria, 2013. Sobre la presencia y la temporalidad contingente o la «impureza del cine» se han pronunciado Alain Badiou y Jacques Rancière en sus numerosos trabajos dedicados al medio. Sobre la importancia del instante de vida y su relación con la memoria y lo documental en Godard véase Ishaghpour, «J.-L.G., Cineasta de la vida moderna. Lo poético en lo histórico» en Yoel, G., (ed.), *Pensar el cine 2: Cuerpos, temporalidad y nuevas tecnologías*, Buenos Aires, Manantial, 2005, pp. 283-302.

²⁶ El propio Godard hablaba de su labor cinematográfica como «una especie de happening, pero controlado y dominado. Quiero decir, se trata de un film completamente inconsciente» en Comolli, J-L., Guégan, G., «Parlons de Pierrot», *Cahiers du cinéma*, 171, (1965), p.21.

²⁷ Godard, J-L., *Jean-Luc Godard por Jean-Luc Godard*, Barcelona, Barral Editores, 1971, pp. 226-227. Que el cine es una forma de vida es algo que Godard ha remachado en diversas ocasiones. Tomemos tan solo un ejemplo: «Tengo la impresión de que busco quien soy, por qué, qué es la vida y qué son otros, y el cine tiene la ventaja de permitirme vivir mejor la vida». Tomado de Aidelman, N. y De Lucas, G., *Jean-Luc Godard. Pensar entre imágenes. Conversaciones, entrevistas, presentaciones y otros fragmentos*, Barcelona, Intermedio, p. 60.

renacer, es sin duda a partir de la oposición entre amor y sexo. En el mundo moderno convertido ya en «civilisation du cul» («civilización del culo») que todo lo fagocita, el sexo a juicio del cineasta, era sinónimo de la entrega del cuerpo y la subjetividad en la fuerza de trabajo. Parece ser que Godard no se dejó engatusar por la oleada de erotismo y liberación que recorrió la década de los sesenta hasta convertirla en el decenio más sexy del siglo. Pasolini, Reich, Lefebvre, Marcuse, Gombrowicz, todos hablaban de sexo – ¡hasta en Antonioni es la clave, aunque sea en negativo! y por supuesto también voces femeninas (Duras, Lessing, Lispector, Beauvoir, etc.). En los años sesenta el sexo devino la forma última de construcción del sujeto individual y su inserción en el mercado y en consecuencia, el eje por el que discurría la reflexión sobre todo el resto de asuntos: desde la comunicación al espacio, desde el trabajo a la vida y un largo etcétera²⁸. Por su parte Godard y Debord parecen compartir la idea de que el sexo forma parte de un dispositivo social de mercantilización del cuerpo que se ceba especialmente con los cuerpos femeninos. Para dar cuenta de ello solían recurrir ambos a la exhibición de desnudos de mujeres en situaciones «gratuitas», como esos cuerpos brillantes que saturaban las páginas de revistas de moda e inundaban con su exuberancia el cine hollywoodiense. Tales desnudos que habrían de mostrarse apetecibles eran sistemáticamente utilizados en el caso de *La sociedad del espectáculo* como un tropo visual con el que referirse a la mercancía. Al tiempo, en el cine de Godard esas mujeres sexualmente atractivas están siempre heridas de una tristísima melancolía, esa que soportan quienes saben que no son más que un objeto de intercambio [Fig. 4 y 5]. Con el mismo propósito utilizaba el cineasta suizo un montaje rápido de imágenes de trozos de cuerpos. En ocasiones con la idea de emular esa parcelación corta y pega de piernas y pechos de mujer que llevaba a cabo la propia publicidad; en otras, el montaje está pensado para mostrar el intercambio entre la prostituta y el cliente. Un ejemplo evidente son esas manos sin rostro que pasan una a una como una serie por el cuerpo de Nana. Asimismo, Godard despliega un sutil juego con el tiempo: acelerado y entrecortado para indicar la transacción sexual, lento y fenomenológico, para señalar la escena de enamoramiento. Godard entiende por tanto el amor como una forma de enfrentarse al peso insoportable de las relaciones capitalistas de competencia que conducirían directamente a la soledad y el antagonismo –en este caso entre sexos–²⁹.

La selección de personajes obedece al mismo patrón. Los personajes masculinos de Godard son hombres cualesquiera, más o menos nihilistas, a veces detectives, a veces inofensivos rufianes o jóvenes idealistas, tocados todos ellos de un cierto aire rudo y sentimental pero siempre vivos. Revolotean por la pantalla y vuelcan sobre ella sus deseos. La cámara los deja hacer y deshacer, traspasar habitaciones y espacios, desplegar una suerte de performance o pequeño teatro de lo cotidiano en los rincones más anodinos. En concreto, el detective es el personaje más seductor porque

representa la libertad en un sentido un poco tonto: hacer lo que da la gana. Está con las manos en los bolsillos, no se ensucia, luego no es un trabajador manual; no es tampoco un intelectual, es el hombre libre, en fin... lo que los occidentales deben soñar que es

²⁸ Véase Rodríguez, J., *Literatura, moda y erotismo: el deseo*, Granada, Icile, 2003, *passim*.

²⁹ Véase Rodríguez, J., «Tres estallidos en el horizonte literario de la Modernidad y la Posmodernidad (Notas sobre Jakobson, Sterne, la mujer invisible y el diccionario de Godard)», *Álabe*, 10 (2014), p. 12.

la libertad. [...] Es el paseante, al que se paga por no dar golpe, que puede hacer lo que quiere, que puede vivir una historia³⁰.

El detective es en definitiva en el imaginario de Godard el personaje que se opone a la prostituta. Si el primero es siempre un sujeto libre, o lo que este cineasta entiende por libertad, es decir alguien que no trabaja sino que vive, la prostituta es la negación absoluta de la subjetividad en la entrega del todo del ser como fuerza de trabajo, esto es, la objetualización completa del individuo:

Vivir en la sociedad parisina de hoy uno se ve forzado, al nivel que sea, en el grado que sea, a prostituirse de una manera u otra, o al menos a vivir según unas leyes que recuerdan a las de la prostitución. Un obrero en una fábrica se prostituye a su manera las tres cuartas partes del tiempo: le pagan por hacer un trabajo que no tiene ganas de hacer. Un banquero también así como un empleado de correos y un director de cine. En la sociedad moderna institucionalizada, la prostitución es el estado normal³¹.

La mujer oscila así, al menos en estos primeros compases de la filmografía godardiana, entre la encarnación de esa «puta universal» de la que hablaba Marx, en la figura de la joven entregada a la sociedad de consumo –de ahí que la ciudad también sea ella pues será muy pronto explotada– y al mismo tiempo, la figura femenina representa el mayor intento por salir de esa no-vida de la mercancía³². Nana lo único que quería era vivir su vida que es otra, que es darse a sí misma al enamorarse, o dicho en otras palabras, hacerse sujeto con otro, afirmar «Je est un autre» («Yo es otro») para poder decir «Moi, j’y existe» («Yo existo») como hace al final del film. Y Lemmy, lo veremos en seguida, anhela traer a la vida a Natasha, dar vida a las palabras que se dicen, lo que equivale a ponerlas en movimiento. Así pues, Godard no se limita a detectar la alienación temporal y corporal, esa objetualización de todo, sino que nos ofrece el modo de movernos y escapar, el camino para que hierva la vida: hay por tanto, una forma de salir de Alphaville.

4. De cómo escapar de *Alphaville*

Poco después de su llegada, Lemmy visita a un antiguo agente secreto de los Países Exteriores, Henri Dickson. Llegado años atrás y habiendo quedado atrapado en la

³⁰ Godard, J-L., *op. cit.* (nota 8), p. 30 y p. 204. Hasta qué punto Godard deforma la figura del detective de la novela negra americana –le gustaban las obras de Hammett aunque sus detectives están totalmente insertos en una empresa, la agencia, y por tanto en el círculo de transferencias e intercambio de intereses del mundo del crimen – puede comprobarse acudiendo a los tomos III y IV de la serie *El signo de los cuatro* de Manuel Valle García: *Dashiel Hammet. El tweed y la seda*, Granada, La Vela, 2006 y *Raymond Chandler. Alma, corazón y vida*, Granada, La Vela, 2006.

³¹ Godard, J-L., «On doit tout mettre dans un film», *L'Avant –Scène du cinéma*, 70 (1967). Hay una traducción parcial en Aidelman, N., y De Lucas, G., *Jean-Luc Godard. Pensar entre imágenes, op. cit.*, 63 y otra completa en *Jean-Luc Godard*, Madrid, Filmoteca Española, 1999.

³² Sobre la mujer en el cine de Godard la bibliografía es muy extensa pues es un tema tratado por todos los historiadores del cine, filósofos y biógrafos que han estudiado su obra. Anotemos solo algunos títulos imprescindibles: los textos de Guy Scarpetta y Julia Kristeva recogidos en línea bajo el título *Godard et les femmes (1960-1983)*: <http://www.pileface.com/sollers/spip.php?article1158#section3>. Además podemos citar Bergala, A., «Filmer un nu» en *Null mieux que Godard*, Paris, Cahiers du cinéma, 1999, pp. 125-141. Por último Mulvey L., MacCabe, C., «Images of Woman, Images of Sexuality» en MacCabe, C., (ed.), *Godard: Images, Sounds, Politics*, Londres, British Film Institute, 1980, pp. 79-105.

ciudad, pasa sus días entre alcohol y seductoras en un viejo hotel, el Estrella Roja, situado en uno de los barrios prohibidos. En el cuartucho de su amigo, escondido bajo la almohada Lemmy descubre un libro de poesía de Paul Éluard llamado *Capital del dolor* donde se incluye el conocidísimo poema «Libertad», y no duda en guardarlo. Esta no es la única sorpresa que hallará antes de dejar el hotel. Aunque de forma algo críptica, minutos antes de morir, Dickson le entrega la clave para deshacer el entuerto de Alphaville. La máquina tiene un talón de Aquiles: se autodestruye. Se trataría solo de indagar en sus fisuras, de hacer cambiar las palabras de sentido y el sentido de palabras para que ella misma se bloquee. Veamos cuáles son las estrategias con las que este detective malhumorado de aire demodé, con un revólver en el bolsillo de su gabardina y un poemario en el otro, logra hacer tambalear todo el funcionamiento de la urbe. Al final de su misión, conseguirá que la máquina acepte la mayor de sus contradicciones: «El presente es terrorífico porque es irreversible y porque es de hierro. El tiempo es la sustancia de la que estoy hecho. El tiempo es un río que me arrastra pero yo soy el tiempo. Es un tigre, que me desgarrar, pero yo soy el tigre». No esperemos objetos extraños o armas formidables en esta aventura. Godard, como Lemmy, solo trabaja con las cosas que tiene a mano, dotándolas otro sentido, desviándolas y haciéndolas resistir.

5. El mechero y la tangente

Hemos podido comprobar que en Alphaville todo transita, todo circula. De hecho, la ciudad es una inmensa circunferencia limitada en su contorno por un *boulevard périphérique*. Sin duda alguna, se trata de esa gran circunvalación que rodeaba el nuevo París del *Plan Directeur de la Région de Paris*, aquel programa de reformas y ampliaciones que ideó Paul Delouvrier (el Haussmann de De Gaulle) en 1963 y que llenó la periferia de la capital francesa de lo que Henri Lefebvre denominó «anti-ciudades» o «protuberancias». Se trataba de suburbios y urbanizaciones dignos del peor de los coletazos del Movimiento Moderno y pensados para acoger a clases trabajadoras e inmigrantes³³. No hay por tanto, más *topos* que ese París mutante de los años sesenta, en las distopías o utopías de Godard.

Todo es circular en esta urbe de tecnócratas, desde las escaleras del «Instituto de Semántica General», los luminosos de los edificios, o la propia estructura de la ciudad, que no es más que una trasposición a escala urbana de las formas de la máquina Alpha 60. [Fig. 6 y 7]. Lo son hasta las frases de rigor que repiten infinitamente estos habitantes o los gestos prefabricados de Natasha, que en ocasiones da vueltas sobre sí misma por los indiferentes *halls* de estos edificios *modern style*³⁴. La cámara hace lo propio en distintos travelling para acentuar la sensación de encontrarnos atrapados en un circuito cerrado, panóptico, donde todos los elementos remiten a ellos mismos sin solución de continuidad. Además, todo es transparente porque es de vidrio –ese «enemigo número uno del misterio», como recordaba Benjamin– y sin embargo, la visión es una vana ilusión pues nadie logra nunca comprender nada. El ojo y la conciencia también han sido separados en este reino de la lógica. Esta fetichización del espacio es un ejemplo de lo que Lefebvre denominaba *representación del*

³³ Evenson, N., *Paris: A Century of Change, 1878-1978*, New Haven, Yale University Press, 1979, pp. 285-301.

³⁴ Sobre el círculo en Alphaville hemos usado Darke, C., *Alphaville*, Londres, I.B. Tauris, 2005, pp. 59-63.

espacio, un tipo de abstracción y apriorística que reduce lo vivido y lo percibido a lo concebido por una serie de planificadores y científicos llevados por una fervorosa pasión por los espacios en blanco³⁵. No hay fronteras entre los espacios como tampoco encontraremos lugares de intimidad, pues ambos no son más que barreras a la circulación³⁶.

Igualmente, en Alphaville no solo no existe la luz natural, sino que además, todas las luces eléctricas se ven en su reflejo infinito en las cristaleras de los bloques y las ventanillas de los coches y rara vez de modo directo. La gradación lumínica ha sido reducida a una oposición tajante entre un brillo cegador, el de los neones y televisores, y la oscuridad total³⁷. [Fig. 8 y 9]. De ahí que sea tan extraño para todo el que se cruza con Lemmy ver la llama de fuego que desprende su mechero. Con ella este enciende el cigarrillo de Natasha en su primer encuentro:

–Natasha: ¿Tiene fuego?

–Lemmy: Sí, he viajado 9.000 kilómetros para dárselo.

Se hace evidente que este viaje, el de un detective cosmonauta, es un viaje en el tiempo. Por ello cada vez que Lemmy prende su mechero aviva la memoria de los habitantes de Alphaville de una época pasada en la que aún conocían el fuego. Este Prometeo moderno tampoco está dispuesto a dar vueltas y vueltas por este infierno de un solo anillo –siempre en coche pues sus habitantes rara vez caminan–, cruzando sus avenidas sin nombre que no conducen más que de un punto a otro de la circunferencia. En su lugar, Lemmy prefiere hacer como Ferdinand Bardamu, el protagonista de la novela de Céline y emprender un «viaje hasta el final de la noche». O lo que es lo mismo, Lemmy asegura a Natascha que hay que tomar la tangente: «tomamos la tangente al círculo de los barrios del centro mientras la radio daba su programa de circulación»³⁸. Pero fijémonos bien en que la línea recta se convierte en este film no solo en un marcador con el que producir una crítica a la ciudad moderna, sino sobre todo, en un mecanismo para volver a hablar del deseo y del tiempo, como por otro lado lo es la llama de su encendedor³⁹. Como han anotado

³⁵ Lefebvre, H., *La producción del espacio*, Madrid, Capitán Swing, 2013, p. 97.

³⁶ Sobre la «tecnología del vidrio» como garante de un espacio en blanco, descorporeado, asexuado y listo para la circulación hemos utilizado Cortés, J., *Deseos, cuerpos y ciudades*, Barcelona, Editorial UOC, pp. 13-34.

³⁷ Con el objeto de enfatizar el agresivo contraste lumínico, el director se sirvió de los experimentos visuales con la serialidad, las estructuras modulares o los flases que los artistas ópticos y cinéticos estaban desarrollando en ese momento. Véase Brenez, N., «L'art de l'anticipation, Alphaville et le Grav», en Brenez, N., (dir.), *Godard Documents*, París, Centre Pompidou, pp. 57-60.

³⁸ En el original: «*Nous primes la tangente au cercle de quartiers du centre pendant que la radio débitait son programme de circulation*».

³⁹ Hemos optado por el término «marcador» en lugar de «metáfora» no por capricho sino porque consideramos, en la dirección trazada por Deleuze y continuada por Rancière, que el cine de Godard no opera a partir de metáforas o desplazamientos de sentido, sino precisamente como una manera de *hacer ver* el sentido oscuro que encierran las imágenes. Los elementos, figuras palabras y objetos que conforman la trama tienen tanto poder como cosas en sí mismas, mostradas en toda su literalidad; o en cualquier caso Godard sigue un proceso –para Rancière primero surrealista y luego dialéctico– que haría llevar la metáfora hasta tal límite, que dejaría de funcionar como tal y quedaría completamente literalizada. Con ello, no se trata de que Godard emplee la metáfora del círculo para *significar* el control en la ciudad de Alphaville, sino que es el propio sistema capitalista el que produce ciudades literalmente circulares. En el caso que nos ocupa la imagen de Godard, sería más bien un «revelado» o un índice que una semejanza. Esta resistencia a la metáfora se agudizará por la vía dialéctica en el cine político y fuertemente analítico de Godard enriqueciéndose con su uso de la pedagogía brechtiana. Véase Deleuze, *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*, op.cit., p. 36. Y Rancière, *La fábula cinematográfica*, op. cit., pp. 167-181.

Farocki y Silverman, en Alphaville «aquellos que habitan el tiempo, por otra parte, son caracterizados como si fueran hacia adelante» de tal modo que la recta «significa la precipitada carrera del deseo hacia su objeto»⁴⁰. Comprendemos entonces que la tangente que ha de cortar el tiempo circular es la misma que va de Lemmy a Natasha, y no es otra línea que aquella que dibuja el *amour fou* entre dos polos. Recorrerla es hacer un viaje liberador a lo inconsciente, hacia todo aquello que está prohibido en la ciudad. Godard llama a este viaje amor, pero otro de sus nombres es consciencia: «Yo iba hacia ti, yo me movía perpetuamente hacia la luz...», se dicen Lemmy y Natasha, cuando ella empieza a sentir una necesidad cada vez más fuerte de abandonar Alphaville. Este amor, como soñaba Breton, es un arma para liberarnos:

Ya vendrá el día en que nos daremos cuenta de que en el corazón de estos tiempos tecnológicos que corrompen nuestras ciudades, y a pesar del gasto cotidiano de la vida que nos muerde la carne como ácido, el principio básico de esa violenta liberación que se extiende buscando alcanzar una vida mejor es el AMOR⁴¹.

Por ello, cada vez que tenemos la sensación de que los protagonistas están cerca de revertir la situación y alcanzar la victoria contra la máquina, que es lo mismo que decir, en cada encuentro de Lemmy con Natasha, Godard carga las imágenes de una intensa potencia poética. Trata con ello y a partir del empleo del contraste lumínico y la música, de que emerja en la pantalla ese amor, ahora sí, como *tiempo vivido*. Alain Badiou ha señalado que este acercamiento al amor como tiempo puro era nuevamente una revuelta contra el intercambio: «El cine nos mostraría que entre las personas, entre los grupos, entre los objetos mismos, puede haber relaciones que no se reducen a las relaciones de comunicación. Mostrar una relación como presente puro, como acto, y no como circulación de una cosa que va de un punto a otro [...] fijar la atención no en el amor como comunicación-intercambio entre personas sino como intensidad pura»⁴². Pero este tipo de escenas amorosas como las de Nana y aquel joven que leía a Poe, en *Vivir su vida*, o Lemmy y Natasha que gozan de un amor conducido siempre por el lenguaje, van desapareciendo del cine de Godard a partir de 1965⁴³. Bien porque la explotación del cuerpo avanzaba a pasos tan agigantados que a juicio del cineasta la prostitución (en ese sentido ampliado) lo gobernaba todo, o bien simplemente porque las mujeres se habían hecho lo suficientemente independientes como para no tener que echar mano de ninguna suerte de Pigmaliones ni de nadie que las «despertase» o las «avivase». A esas alturas era ya más que notable que la lucha política se antojaba más útil en la batalla por la liberación de la mujer⁴⁴.

⁴⁰ Farocki y Silverman, *A propósito de Godard*, op. cit., p. 106 y p. 110.

⁴¹ Palabras de André Breton tomadas de Foster, H., *La Belleza Compulsiva*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2008, p. 52.

⁴² Badiou, A., *El cine como acontecimiento*, Ciudad de México, Paradiso, 2014, pp. 48-49.

⁴³ Queda quizá el ejemplo *Elogio del amor* (*Éloge de l'amour*; 2001) donde vuelve sobre la memoria como mecanismo de resistencia y al amor como una producción de lazos que van más allá de lo «interpersonal». No es extraño entonces que sea Badiou, el filósofo del «acontecimiento», quien haya defendido este film de Godard en su homónimo *Elogio del amor*; Buenos Aires, Paidós, 2012, pp. 94-95.

⁴⁴ Ni que decir tiene que la visión de la sexualidad de Godard sufre enormes fluctuaciones a lo largo de su prolongada carrera acercándose cada vez más al feminismo a partir de la década de los setenta. Si bien, no abandonará nunca la triada conceptual sexo-explotación-cuerpo femenino (a la que podríamos añadir la coordenada espacial: casa-fábrica) para pensar el funcionamiento del capitalismo en sus principios básicos.

Pero hasta entonces seguía existiendo ese fuerte un poso romántico e incluso rousseauiano en esta exaltación de lo sentimental y las pasiones como mecanismo de desalienación⁴⁵. En el caso concreto del cineasta esta visión romántica de la alienación y la percepción surrealista del amor pasa por el tamiz de todas sus lecturas fenomenológicas, especialmente del Merleau-Ponty de *Sentido y sin sentido* y *La fenomenología de la percepción*, o del Sartre de *Lo imaginario. Psicología fenomenológica de la imaginación*. Al tiempo que Sartre sostenía “la reflexión nos entrega consciencias afectivas”⁴⁶, Merleau-Ponty afirmaba cosas como la siguiente:

La filosofía contemporánea no consiste en encadenar conceptos sino en describir la mezcla de la conciencia con el mundo, su compromiso en un cuerpo, su coexistencia con los demás, y este tema es cinematográfico por excelencia.⁴⁷

Influido por esta filosofía, la obsesión del cineasta por el encuentro amoroso viene dada por este intento de alcanzar un tipo de trabajo filmico que restituyese los vínculos entre el mundo y la conciencia, que lograrse fundir la objetividad y subjetividad, el cuerpo y movimiento, etc. Y con ello también, hacer visibles esos lazos, el *entredós* de las cosas, hacer visible el conjunto y la propia percepción como un conglomerado de sensaciones y pensamientos⁴⁸. Es decir «1+2+3=la vida»⁴⁹. Ese plus que muestra la relación entre dos puntos es el amor a diferencia del sexo como mecanismo de parcelación que juega en favor de la mercancía. Pero para poder seguir ese camino, ese *ir hacia* que se decían Lemmy y Natasha, habrá primero que liberar las palabras, buscarse un diccionario que ya no sea el del poder.

6. *Que la poésie soit d'abord résistance: el poemario y el hotel*⁵⁰

En todos los hoteles de Alphaville hay una especie de Biblia que es en realidad un diccionario de las palabras autorizadas que pueden pronunciar sus habitantes. Éstos no lo consultan únicamente para ajustarse al léxico permitido, sino que además creen en ella o al menos se comportan como tal, y guardan religiosa obediencia al único mensaje que contiene: sumisión. El diccionario de Alphaville es la quintaesencia de eso que Deleuze llamaba «información» o «comunicación», un ejercicio de control que efectúa el poder por el cual el lenguaje sirve exclusivamente para la transmisión de órdenes (*mots d'ordre*)⁵¹. El poder habla exclusivamente de sí, o como sentenciaban los situacionistas, el discurso del poder se instala en el corazón de toda comunicación,

⁴⁵ Véase Rodríguez, J., *La norma literaria*, Granada, Debate, 2001, pp. 162-170

⁴⁶ Sartre, J-P, *Lo imaginario. Psicología fenomenológica de la imaginación*, Buenos Aires, Editorial Losada, 1960, p. 9.

⁴⁷ Merleau-Ponty, M., *Sens et non-sens*, París, Les Éditions Nagel, 1966, p. 72. Edición en línea: http://classiques.uqac.ca/classiques/merleau_ponty_maurice/sens_et_non_sens/sens_et_non_sens.pdf

⁴⁸ Véase Jallade, D'Andréa, N., «Questions de méthode: Jean-Luc Godard et les phénoménologues» en Cerisuelo, M. (ed.), *Jean-Luc Godard: Au-delà l'image (Études cinématographiques)*, París, Lettres Modernes, 1993, pp. 35-50. Y también Cerisuelo, M., «Godard et la théorie: tu n'as rien vu à Pesaro...», *Cinémaction*, 52 (1990), pp. 192-198.

⁴⁹ Expresión de Godard tomada de Cerisuelo, M., *Jean-Luc Godard*, París, Éditions des Quatre-Vents, 1989, p. 99.

⁵⁰ Versos de un poema de Godard incluido en el tercer capítulo de *Histoire(s) du cinéma* cuya traducción del francés dice: «Que la poesía sea ante todo resistencia».

⁵¹ Deleuze, G., «Qu'est-ce que l'acte de création?», *Trafic*, 27 (1998), pp. 133-142.

«se convierte en la mediación necesaria entre sí y sí mismo»⁵². Godard es tajante al respecto: la comunicación es sencillamente «aquello que se mueve cuando nada se mueve», es decir, otra vez, un circuito cerrado⁵³.

Así, casi todos los días desaparecen algunas palabras de esta Biblia, normalmente aquellas que dotadas de cierta carga poética y no siendo lo suficientemente claras, sirven para describir paisajes, percepciones o estados afectivos. Natasha lamenta que en los últimos meses palabras que apreciaba han sido borradas con el riesgo de desaparecer para siempre («petirrojo», «lloroso», «luz otoñal» o «ternura»). En Alphaville, ese lugar donde no existe el tiempo, gobierna la *langue* frente a la *parole*, el lenguaje como sistema abstracto, frente al aquí y ahora de su experiencia. Lemmy sabe que Natasha no pertenece a ese mundo ni al tiempo que lo domina, pues en pocos días ha dado varias muestras de sensibilidad y asegura recordar ciertas cosas. Aunque sea de un modo vago, Natasha advierte que las palabras «Nueva York» y «Broadway» le dicen algo, quizá sobre ella misma, quizá sobre un lugar en el que alguna vez estuvo. Aún no lo sabe con seguridad pero al balbucearlas empieza a sentir, al principio miedo y después extrañeza. Lemmy no está dispuesto a perderla y además, comienza a sospechar que el lenguaje es el sostén más fuerte sobre el que se apoya el control de la población en esa ciudad de pesadilla. Así que decide entregarle el poemario de Éluard que se convierte en un diccionario nuevo con el que ella podrá volver sobre todas esas palabras que en realidad rezumban en su memoria. Natasha repite dubitativamente ciertas palabras y en esa repetición de claros tintes psicoanalíticos asistimos al emerger de su inconsciente. En el mismo sentido su lectura entrecortada servirá también para deshacer la sintaxis de aquellos otros términos que aún no están censurados pero cuyo significado constreñido a lo meramente informativo, pide a gritos ser liberado y abrirse a la ambigüedad. El gesto de aplicar el principio disociativo del *collage* en el interior mismo de la palabra se encuentra, como muy bien señaló Susan Sontag, en la mejor tradición del surrealismo⁵⁴. Ya sea por la vía de la fenomenología o por cualquier otra, Godard no hace más que acercarse al situacionismo con su defensa de este principio surrealista en los años sesenta, en plena ola semiótica y estructuralista. También los situacionistas iban detrás de ese diccionario distinto: «Nuestro diccionario será una especie de clave con la que podrán descifrarse las informaciones, y desgarrar el velo ideológico que encubre la realidad.[...] Se trata de alguna forma de un diccionario bilingüe, porque cada palabra posee un sentido “ideológico” del poder y un sentido real, [...] nuestro diccionario será una contribución a la elaboración de la nueva teoría revolucionaria, en la que el problema es saber cómo pasar del lenguaje a la vida»⁵⁵.

Pero volvamos al film. En la habitación, cuando recibe de manos de Lemmy la obra de Éluard, Natasha recita en voz alta y la cámara nos muestra la página del libro con el poema «*Nudité de la vérité*». [Fig. 10 y 11]. La pantalla se convierte así en un texto que el espectador debe leer y las frases y palabras del libro adquieren

⁵² Khayati, M., «Las palabras cautivas (Prefacio a un diccionario situacionista)» en De Vicente, *Discurso sobre la vida posible, op. cit.*, p.93.

⁵³ Godard, J-L., «Faire les films possibles là où on est» en *Godard par Godard : Des années Mao aux années 80*, París, Flammarion, 2007, p. 151. Por otra parte, la reflexión más intensa de sobre el diccionario del poder y la conexión del lenguaje con la ideología la realiza Godard en *La gaya ciencia (Le Gai savoir, 1968)*, pero consideramos que sus principios y reflexiones se encuentran ya en la película que nos ocupa.

⁵⁴ Sontag, S., *Contra la interpretación*, Buenos Aires, Alfaguara, 2005, p. 348.

⁵⁵ En De Vicente, *Discurso sobre la vida posible, op. cit.*, p.103.

la naturaleza de objetos que pueblan la estancia integrados con el resto de cosas. Godard usa el encuadre selectivo para transformarlo todo en objeto, desde las citas a las imágenes pasando por los carteles y señales de la calle, para así conseguir que cada uno adquiera su autonomía y poder mezclarlos todos, obtener esa visión de conjunto⁵⁶. La estrategia por la cual las palabras toman figura, se hacen realidades sólidas, convertidas en arma arrojada que perturba la distribución reglada del lenguaje es, a todas luces, un ejemplo de lo que él llamaba un acto tanto poético como político. De eso se trataría entonces, de encontrar un modo poético que haga tartamudear el lenguaje, lo haga dudar y se pregunte por la posibilidad de hablar sin dar órdenes, dar voz a los que permanecían callados y sobre todo, de abrir las palabras al espesor temporal⁵⁷. Esto es justo lo que parece indicarnos Godard, en esa escena última en el hotel. «Posicionar el lenguaje en el centro de las cosas –sostiene Jameson– es poner en primer plano la temporalidad» ya aparezca esta en el acto de habla o en el momento de la transmisión y comprensión de significados⁵⁸.

Liberadas las palabras y recuperada la memoria, Alpha 60 ya no tiene ningún poder sobre sus habitantes y empieza a destruirse. Lemmy y Natasha están listos para dejar la ciudad y emprender su viaje de retorno tomando el *périphérique*. Pero fijémonos bien en que esta salida no es tanto un abandono como un desvío toda vez que las armas del poder han quedado desmontadas. Al fin y al cabo, como decía Nana «evadirse, eso es una tontería». Por eso, lo importante es que este milagro de la memoria que impregna el presente con todo el poder del pasado, se ha producido precisamente en una habitación de hotel, un lugar anónimo y desprovisto de aura [Fig. 12 y 13]. Porque Godard es consciente de que ya no se trata de delatar lo inauténtico de estos espacios que son a fin de cuentas los que tenemos, ni tampoco de volver nostálgicamente a ninguna parte. La tarea que apremia es la de producir otra vida en ellos⁵⁹. Como en *Hiroshima, mon amour* (1959), película que fascinaba al director y donde el presente también es el lugar del olvido, ese amor que cura la memoria surge de entre los restos del universo nuevo y abstracto de la globalización: el café moderno americanizado de Hiroshima o una fría habitación de hotel en un París irreconocible. En el film de Resnais y Duras, los amantes se traspasan la memoria del uno al otro. En *Alphaville*, Lemmy y Natasha también hacen un trasvase de vida y logran escapar al tiempo planificado del progreso que circula y circula sin pasar verdaderamente. A partir de ahora, una historia de amor no puede ser otra que aquella que viven estos dos desconocidos, personajes cualesquiera arrojados en un espacio y un tiempo que les son extraños, con nombres que ni tan siquiera les pertenecen, pero dispuestos a despertar a otro tiempo posible⁶⁰. *Memento vivere*.

⁵⁶ Ropars-Wuilleumier, M. *Ensayos de lectura cinematográfica*, Madrid, Editorial Fundamentos, 1971, p.110. También Deleuze ha señalado esta estrategia que es compartida con muchos otros cineastas modernos aunque fuese Godard quien más la explotase: «que la imagen entera tenga que ser “leída” no menos que vista, tenga que ser legible tanto como visible». En Deleuze, *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*, op. cit., p. 38.

⁵⁷ O lo que es lo mismo de un tipo de balbuceo consiga, como tanto apreciaba Deleuze en la obra del suizo, que la lengua propia sea habitada como un extranjero y por tanto permita trazar esas líneas de fuga. Véase: Deleuze, G., Guattari, F., *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, Valencia, Pre-textos, 2004, p. 101. Deleuze, G., *Conversaciones*, Valencia, Pre-textos, 2006, pp. 31-40.

⁵⁸ Jameson, F., «The End of Temporality», *Critical Inquiry*, vol. 29, 4 (2003), p. 706.

⁵⁹ Jameson, F., *La estética geopolítica. Cine y espacio en el sistema mundial*, Barcelona, Paidós, p. 205.

⁶⁰ Es conocida la afición de Godard a desnaturalizar todos los elementos de la película, incluidos los nombres. Godard utiliza nombres prestados de la literatura, la filosofía o el cine para sus personajes y no se trata solo de una licencia poética o un recurso para producir el «extrañamiento» brechtiano, sino que también se sirve

Figuras:

Fig. 1, 2 y 3. Fotogramas de *Alphaville* 1965)Fig. 4 y 5. Respectivamente, fotogramas de *Alphaville* y *La sociedad del espectáculo* (*La société du spectacle*, 1973).

de ello para hacer aún más fuerte el carácter de fábula o alegoría (política) que paulatinamente adquiere su trabajo. Nana es la heroína de los *Les Rougon-Macquart* de Émile Zola, retratada por Édouard Manet, filmada por Jean Renoir y, no lo olvidemos, es también aquella mujer extraña que aparece en *Le Paysan de Paris*, de su admirador Louis Aragon. *Los carabineros* (*Les Carabiniers*, 1964), cuenta la historia de Ulises y Miguel Ángel dos campesinos casados con dos chicas igual de sencillas que ellos, pero con nombres igual de extravagantes: Venus y Cleopatra. En *Masculino, Femenino* (*Masculin, féminin: 15 faits précis*, 1966) Paul se llama así por un cuento de Guy de Maupassant. Por otro lado, desde 1965 en adelante, en Godard la sensación de encontrarnos en un mundo del que se ha de escapar o comenzar de nuevo es cada vez más intensa. *Pierrot el loco*, es quizá otro canto al *amour fou*, en la historia de un hombre y una mujer que se encuentran y toman la autopista para huir de un París inhumano hacia las costas de Porquerolles. Allí podrán vivir un idilio lejos de la gente inapetente de la clase media y sus fiestas frívolas donde los comensales solo saben hablar de sus Alfa Romeo y se expresan a través de eslóganes publicitarios. Al igual que Lemmy y Natasha, Ferdinand-Pierrot y Marianne Renoir, la pareja protagonista, también sale de la ciudad para escapar de este «mal sueño», nos confiesa Ferdinand. Solo que ahora es ella quien conduce el coche y además de un poemario, en su huida van a necesitar un puñado de rifles. «Era el momento de salir de este mundo asqueroso y podrido» declara él. «La verdadera vida está en otro sitio», confirma ella —«*La vraie vie est d'ailleurs*». La pareja se da así a la fuga de la Francia gaullista para refundar una utopía en la que los únicos valores sean el amor y la poesía. Algún tiempo después, Godard decide que Patricia Lumumba y Emile Rousseau serán los nombres de los robinsones de *La Gaya Ciencia* que encerrados en un estudio de televisión se proponen despertar a la consciencia del lenguaje y las imágenes para partir de cero y refundar todos los pilares de la sociedad, incluido el amor.

Fig. 6 y 7. 3. Fotogramas de *Alphaville*



Fig. 8 y 9. 3. Fotogramas de *Alphaville*

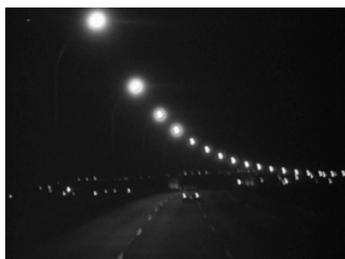


Fig. 10 y 11. 3. Fotogramas de *Alphaville*

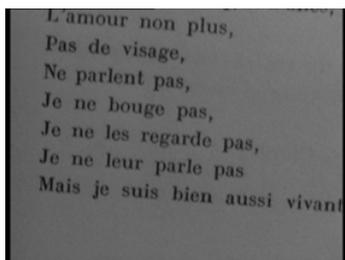


Fig. 12 y 13. 3. Fotogramas de *Alphaville*

