

# **Lo infame. Derivas de lo femenino en la cinematografía de Jean-Luc Godard.**

Esteban Dipaola.

Cita:

Esteban Dipaola (2017). *Lo infame. Derivas de lo femenino en la cinematografía de Jean-Luc Godard. XII Jornadas de Sociología. Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires.*

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/000-022/16>

## Lo infame. Derivas de lo femenino en la cinematografía de Jean-Luc Godard

**Autor:** Esteban Dipaola

**Institución:** CONICET – UBA – IIGG

### Introducción

En la escena final de *Une femme est une femme* (*Una mujer es una mujer*), filme del año 1961, la protagonista Ángela (Anna Karina) responde ante la interpelación de Émile, su marido: “No soy infame, soy una mujer”. En español se pierde el juego de palabras y entonación que ahí se dispone, porque en lengua francesa la palabra *infâme* y *une femme* representan el mismo sonido. El punto sobre el cual es importante detenerse es la afirmación con la cual la protagonista cierra el filme: “soy una mujer”. Jean-Luc Godard decide en ese gesto final el modelo de montaje de lo femenino que abordará en sus películas. En el cine de Godard la mujer es un centro de afirmación y no simplemente como figura o ideología de género, sino, más concretamente, como posición subjetiva. Lo femenino es un desplazamiento y el cine de Godard persigue esos desplazamientos desde la mirada, es decir, con una concepción del espacio cinematográfico, y desde el montaje, esto es, componiendo un tiempo. Si lo infame es la desacreditación de una persona en virtud de su malicia e indecoro, el *Je suis une femme* es el modo de afirmación de sentidos de lo femenino como variedades de posiciones subjetivas. En Godard no aparece simplemente la idea de que la mujer se construye -que en todo caso se representa como algo más bien obvio-, porque el realizador se interesa por señalar que mujer es un modo de acción vital, es decir, una producción de la vida y sus maneras de actuarla. Una mujer es una mujer en tanto actúa sus infinitas maneras de responder a lo infame de una cultura que la representa homogéneamente como *una* existencia. De esos montajes de lo femenino en los primeros filmes de Godard proponemos definir algunos indicios en este texto.

### La mujer no existe

Concentrarnos en los primeros filmes de Jean-Luc Godard se debe a que, precisamente, en ellos se condensa esta hipótesis de lo femenino como una deriva. A partir de filmes como *La chinoise* en 1967 o lo que filmó en la década del setenta como, por ejemplo, *Tout va bien*, la figura de lo femenino se corresponde con una incidencia mayor en lo público y lo político. Sin embargo en los primeros filmes, esas formas de lo femenino y de la mujer todavía se

registraban en imágenes de desplazamientos y derivas cuya pretensión era alcanzar esa métrica de (in)definición de la mujer.

Es conocida la afirmación de Jacques Lacan, “la mujer no existe”. Una sentencia como esa permite en buena medida asistir a la comprensión de la posición femenina en las películas de Godard. Porque no es extraño argumentar que en estos primeros filmes del realizador francés esa fórmula lacaniana está perfectamente cumplida: en este cine, la mujer no existe.

“No soy una infame, soy una mujer” responde la protagonista de *Una mujer es una mujer*. En esa respuesta la mujer se afirma pero como no (una) existencia. El problema parece algo complejo, pero no lo es. Lo que señala esa afirmación con la cual cierra el filme es que no es posible ser una mujer más que como afirmación de que se es las distintas formas de expresión de lo femenino, y por esto, ese “soy una mujer”, es respuesta a la interpelación como lo infame: no soy aquello porque soy las múltiples formas de in(definirme) como lo que soy. Esto que se argumenta es posible de visualizar a lo largo de la película de Godard que propone desvíos permanentes de lo femenino, sobre los cuales la mujer es deslizamiento y pérdida. En *Una mujer es una mujer*, las mujeres se pierden constantemente. No es una pérdida en el sentido de objeto, sino que se pierden entre sus intercambios y trasposiciones, no tienen un lugar ni una forma, pero se desplazan entre posiciones alterando las modalidades de participación en sus relaciones. Al ser el género comedia musical, las mujeres concentran sus deslizamientos sobre las figuras del baile, y en los desplazamientos de un momento hacia el otro. A diferencia de un musical clásico donde el baile es la condición de la acción, aquí se trata de movimientos en el tiempo, como en series que llevan de una imagen a la otra. Según analiza Gilles Deleuze:

El baile, no solo en *Une femme...* sino en la escena del café en *Banda aparte*, o la del pinar en *Pierrot le fou*, tránsito del género vagabundo (*balade*) al género balada (*ballade*). Se trata de tres grandes momentos en la obra de Godard. Perdiendo sus aptitudes para la subsunción o para la constitución en provecho de una libre potencia de reflexión, podemos decir que el género es tanto más puro cuanto que marca la tendencia de las imágenes preexistentes, más que el carácter de las imágenes presentes (Deleuze, 2005: 246).

Con ello, la mujer solo puede afirmar su imposibilidad de ser definida. En otra película del director, que se titula *Deux ou trois choses que Je sais d'elle* (*Dos o tres cosas que yo sé de*

*ella*), del año 1966, la persistencia del recorrido de la cámara se modifica porque en ese filme las mujeres eligen definirse, dar cuenta de una posición. Pero en *Una mujer es una mujer* es necesario dar una respuesta a la interpelación.

Lo infame también es lo que carece de forma, es decir, aquello que no se ajusta a las formas de lo cotidiano. Entonces, “no soy una infame, soy una mujer” remite a esa potencia de expresión: la mujer es las múltiples derivas sobre las que se deconstruyen sus formas de ser.

La fórmula mencionada de Lacan contribuye al montaje godardiano. Porque decir la mujer no existe es justamente afirmar que la mujer no se ajusta a una definición estable. En todo caso el goce femenino está supuesto sobre una estructura fálica, pero como bien decimos está supuesto, es decir, carecemos del saber acerca de su conformidad con las formas establecidas. Y por esto, la no existencia de la mujer señala su no-posición como verdad sobre la diferencia sexual. Es decir, La mujer no existe indica que no hay La mujer como posición universal, como esencia única, lo que posibilita pensar la sexualidad en vistas de posiciones que se distribuyen y no como elemento biológico.

En Godard esta condición de “no hay La mujer” está presentada, como referimos, en la fórmula “no soy una infame, soy una mujer”, pero es la expresión habitual sobre lo femenino en el conjunto de sus primeros filmes. En *Masculino/Femenino* (1966) asistimos al “vagabundeo” permanente de las posiciones de sexuación, porque no hay una definición de las posiciones subjetivas de los personajes, sino que en su deambular despliegan modos de situarse y también de hablar. En esta película es importante la manera en que los personajes deciden los modos de hablar, los cuales casi siempre son de acuerdo a la repetición: cualquier cosa que se dirá ante otro es hablado con anterioridad haciendo que el momento de decirlo ante otra persona aparezca como repetición de lo dicho. Eso constituye posiciones que se obstruyen en su propia afirmación, es decir, son personajes en búsqueda de una identidad.

En *Bande á part* (1964), la posición femenina está presentada en su división e inadecuación entre dos hombres. La película se convierte en una serie de disparidades sobre las posiciones de la mujer frente al asedio de lo masculino. Pero lo masculino no es representado como una amenaza sino como proporciones de inscripción del devenir femenino de la protagonista, Odile. Ellos son tres y las posiciones femeninas o masculinas se distribuyen sin afirmarse o suscribir un centro determinado, por esto la mujer descentrada es expresada por fuera de toda lógica o estructura de intercambio, alterando así las premisas de las posiciones sociales. Es otra vez una mujer entre desvíos y deslizamientos, que desprendida de la centralidad fálica, aparece siempre (in)definida. En la joven de *Bande á part* se evidencia el lugar imposible de La mujer: no es que el hombre sea no-mujer o que la mujer sea no-hombre; de lo que se trata

es que no siendo la mujer una propiedad universal del intercambio, desaparece la estructura de oposiciones binarias y, entonces, los deslizamientos de lo femenino distribuyen otras formas diferentes de las posiciones sexuadas. Odile en *Band á part* no es que puede estar con cualquiera de los muchachos en tanto objeto de intercambio, contrariamente, puede decidir no estar con cualquiera de ellos al definir otras distribuciones de su posición, que es siempre una posición aparte, fallida. Esto se expresa especialmente en la escena cuando los tres protagonistas bailan en el bar y donde Odile es siempre el centro de ese baile compuesto de un ritmo atonal. Odile en el medio de los dos muchachos es la que lleva la disparidad del ritmo y por eso también la que queda finalmente bailando sola, coartando cualquier lógica de intercambio.

### **Formas de lo femenino**

La cinematografía de Godard ingresa en la modernidad del cine con una política y, principalmente, interviene mediante una transformación de la mirada. Godard obliga a mirar de otros modos porque cuestiona el índice de lo establecido de la mirada en el cine. Si esa mirada, como dijimos antes, determina el espacio, a la vez, el montaje, esa otra “hermosa inquietud” de Godard, instituye el tiempo. Con Godard las imágenes, los planos se pliegan de maneras distintas a lo frecuente en cine, las imágenes se ajustan de formas, aparentemente, imprecisas. En otras palabras, el montaje hace pasar por el tiempo lo imprevisible de la mirada. Esa es una de las transformaciones que emprende el cine de Godard.

Entre esos montajes se componen distintas derivas de lo femenino. Algunas formas relativas a las posiciones que estas derivas asumen y cuestionan a la vez, lo expusimos en el apartado precedente. El interés en este punto es interrogar esas derivas en sus relaciones con las estéticas de la cinematografía godardiana y también a través de los recorridos de la cámara. Las mujeres en las películas de Godard inducen traslados de la cámara que descentran la puesta en escena. Puede pensarse lo femenino en este cine como el “grado cero” de la puesta en escena, es decir, el inicio de un circuito de significaciones que a partir de allí no se detiene porque carece de posición estable y de definición.

Se desprende, entonces, la exigencia de una pregunta: ¿cómo nombrar a la mujer? Si el punto de partida es su no existencia como representación universal y objeto del intercambio, lo que resta es su no significación como detonante de cualquier significación, por lo cual estamos frente a la mujer sin nombre. En *Vivre sa vie* (1962) ese grado cero es presentado entre los distintos traspasos y derivas de la protagonista, pues la película recorre un registro documental de la actriz Anna Karina, a la vez que persigue las derivas del personaje Nana. En

esto se evidencia la inconsistencia del proceso de significación y su necesidad de desplazar corrientemente el sentido.

La incidencia de lo imposible del nombre es mostrada especialmente en *Prénom Carmen* (1982), donde la mujer pregunta constantemente “¿qué es lo que viene antes del nombre? (*nom*)”, hasta que recibe respuesta: “el primer nombre (*prénom*)”. Sin embargo, el primer nombre también es algo dado y previo a la identidad, lo que significa que antes del nombre siempre hay otro nombre. Esa singularidad de un nombre que nunca pertenece porque resulta de una nominación que lo precede, Godard lo repone en el juego de relaciones de sus personajes: en *Sin aliento* (1960), la mujer dice: “Tengo miedo porque quisiera que me ames y, al mismo tiempo, que no me ames”. En esa declaración también resuena la atestación de una imposibilidad de nombrar: aceptar el amor es definirlo y ponerle un nombre, no aceptarlo es privarlo de significado. Entonces, ¿de qué lado puede ponerse la mujer en tanto intervalo? En el cineasta francés las derivas de lo femenino realizan esos planos de atracciones contradictorios, que atraviesan posiciones de aproximación y rechazo.

David Oubiña entiende esta composición godardiana como una lógica de campos magnéticos:

[Sobre Godard] sus filmes pueden pensarse como *campos magnéticos*, como texturas contradictorias hechas de atracciones y rechazos. Poner en contacto es hacer surgir la fricción. Una colisión de diferencias que se interpelan mutuamente. Si estas películas pueden considerarse trabajos de montaje, es preciso entonces redefinir ese concepto por completo: no es el suave encastre de las piezas de un rompecabezas sino la estridente intersección de bandos enfrentados sobre un campo de batalla. [...] los planos duran más o duran menos de lo que deberían y por lo tanto, cuando sobreviene el corte, es percibido como una interrupción. El conjunto carece de proporción, de jerarquías y de armonía. Disonancia audiovisual de estos filmes. Siempre hay algo fuera de lugar. (Oubiña, 2015: 23-24).

Esa perspectiva que Oubiña señala para el montaje de las películas realizadas por Godard, es posible sustentarla también en un análisis acerca de las derivas de lo femenino en el cine del director. Porque anteriormente se hizo mención respecto a que lo femenino en este cine introduce una transformación de la mirada y otra composición del montaje. Oubiña piensa este tipo de montaje como interrupción y alega que esto determina que siempre hay algo fuera

de lugar. En nuestro argumento eso que está siempre fuera de lugar es una posición femenina que no se inscribe en ningún sentido ni significado previo, sino que exige siempre la deriva de su (in)definición. De ese modo, lo femenino en el cine de Godard es una interrupción, aquello que inquiere ante la cámara y obliga a redefinir el sitio de la mirada. Porque “una imagen nunca está sola, convoca inevitablemente a otra. El cine es esa deriva visual” (Ibid: 27).

Las formas de lo femenino en la cinematografía de Godard, se vinculan, entonces, con fugas de las instancias y procesos de significación. Lo femenino es algo a perseguir y por eso la trayectoria de la cámara y las posiciones de la mirada se alteran en este cine en su pretensión de alcanzar esa forma sin lugar que es la mujer. Esa fuga determina una destitución de la posibilidad de decir lo femenino de un modo único o universal, porque cuando en un filme de Godard aparece la mujer es un acto de afirmación en movimiento, es decir, una afirmación sin significación.

### **No soy porque soy**

*Je ne suis pas infâme, Je suis une femme.* El final de *Una mujer es una mujer* ya lo remitimos a ese plano de afirmación propio del yo soy, pero en el cine de Godard también se trata de la pregunta ¿cómo definir a la mujer en la imagen? Con esto reaparece la cuestión de la deriva y de la imposibilidad de significación, pero no desde la afirmación del *yo soy*, sino a partir de su contraposición: *yo no soy, yo soy*. El director condensa en esa disposición de la (in)definición su proyecto fílmico y estético, al punto de que organiza en esa expresión la forma de rechazo y aproximación que devela en sus montajes. La protagonista en el cierre del filme antes de afirmar su posición de mujer debe rechazar lo que no es, en el caso del filme, una infame. Se revela en ello que la asunción de la afirmación de lo femenino es sobre una imposibilidad, un lugar siempre corrido y que, por lo tanto, solo puede ser afirmado como deriva o desvío de la significación. Porque el *Je ne suis pas* remite a lo infame como lo que está fuera de una forma, entonces, la protagonista puede decir que ella no es lo que está por fuera de la forma y que es una mujer. Esto es, la mujer es sí lo que está fuera de la forma, pero no ella como persona concreta. Porque lo femenino es una afirmación que excede a la persona concreta y, más claramente, se vincula con todo lo que viene a deponer la estructura de significados corrientes que dan forma.

Por eso las mujeres de las películas de Godard no tienen profesiones u oficios precisos y pueden pasar de la prostitución a la atención de una disquería; no se identifican con ningún hombre en particular y ponen en circulación las identidades de estos al punto de destituir lo masculino. Porque en sus derivas, lo femenino es una intersección, es decir, algo que puede

articular un estado con otro o una situación con otra, pero solo a condición de desestabilizarla al mismo tiempo. Por eso *Je ne suis pas y Je suis* se entrelazan y por lo mismo en *Sin aliento*, Patricia quisiera que la amen y al mismo tiempo que no. Nada tiene que ver con una indecisión, y, específicamente, se trata de intersecciones: son ambas cosas a la vez y por eso no pueden ser una o la otra.

### **Vivir Anna Karina**

El filme *Vivre sa vie* (1962) se confunde entre los registros de las derivas de su protagonista Nana, en el intento por vivir su vida y la representación de la actriz Anna Karina en su interpretación de la vida de otra. La tesis que este texto propone se encuentra con mejor evidencia en esta película, pues revela que no hay La mujer y sí múltiples derivas de lo femenino en procura de identidades que solamente pueden circular. La cámara de Godard por momentos registra las derivas de Anna Karina en un tono documental que indica un montaje de una vida que debe escindirse en la interpretación; la voz *en off* colabora para concretar esa idea. Pero en otros momentos las imágenes nos sitúan ante la interpretación y lo que miramos son las derivas de Nana que necesita dinero para el pago del alquiler, que intenta distintas maneras de conseguirlo, que hace trabajos que la aburren, que conversa con su jefe, con su novio y, en definitiva, que se desliza entre diferentes situaciones para desandar su propio lugar como mujer. Lo femenino en Nana es claramente las derivas que tienden a tallar las formas y los encuadres de una vida fuera de lugar para vivir.

La película está compuesta por doce actos y, justamente, en el episodio número 12 escuchamos una voz masculina recitando el cuento de Allan Poe “El retrato oval”. Si bien al comienzo de la escena se interpreta que un joven le está leyendo a Nana, en seguida ese personaje se identifica como Godard, por lo cual se nos desplaza desde la ficción a lo documental cuando Godard lee a Anna Karina. Si el cuento de Poe es sobre un pintor que retrata a su amor y de ese modo le roba su vida, aquí se nos explicita que Godard filma a Anna Karina y la convierte en Nana. Se trata de una inversión de la mimesis y de la comprensión y confesión de la imposibilidad del cinematógrafo para cumplir con su materia fantasma. En un momento del recitado esa voz de Godard relata: “una expresión vital, adecuada a la vida misma”. Allí la mimesis está dada vuelta porque hallar esa expresión vital, que el retrato o la imagen puedan cumplir con ella es encontrar el reverso de lo que es su vida. Esta expresión vital puede remitirse al episodio 1 que Harun Farocki y Kaja Silverman (2015) definen como el documental de un rostro debido a los primeros planos que Godard realiza sobre Anna Karina, pero en el que además la actriz devenida Nana, afirma ante una

inquisitoria de su marido frente a la situación de separación: “te volvería a engañar”. En ese gesto se expone una condición del relato fílmico, porque si la película cruza lo documental y la ficción, la afirmación “te volvería a engañar” funciona para el relato ficcional pero también para el registro documental.

Esa condición de la imposibilidad de una vida y del engaño como materia vital de las imágenes sustenta el deslizamiento de Nana/Karina a lo largo de todo el filme, puesto que permanentemente ella se desplaza entre situaciones que modifican sus posiciones en la vida. Mencionamos las situaciones de continuos cambios de empleo, de necesidad de dinero, pero su deriva femenina se cumple ante la observación masculina. Un plano nos muestra a Nana caminando por una vereda en la que hay mujeres que trabajan como prostitutas e inmediatamente la vemos a ella hablando con un próximo cliente. El ejercicio de la prostitución de Nana se nos aparece de repente, y si atendemos al carácter documental de las imágenes puede decirse que también a ella se le aparece en ese instante. Lo que no es de repente es la relación de Nana con los hombres a través del dinero, porque eso sí fue lo constante en el repaso de los episodios. Los vínculos de Nana con cada uno de los hombres involucran el dinero, sea el pago de la entrada de cine o el pedido de algo de dinero para el alquiler, pero cuando la vemos allí vendiendo su cuerpo asistimos a otra deriva, porque Nana deberá evadir la lógica del intercambio siendo el objeto de venta. En conversación con Farocki, Kaja Silverman interpreta:

*Vivir su vida* se ocupa de la prostitución como un mecanismo para imponer una condición psíquica particular. “¿tengo que aceptar a cualquiera?”, pregunta Nana, sobre la imagen de un hombre más viejo besándole el cuello. “La prostitución siempre tiene que estar a disposición de su cliente”, responde Raoul sobre el mismo plano. Cuando la película corta y pasa a la imagen de un hombre más joven desvistiéndose, Raoul continúa: “Tiene que aceptar a cualquiera que pague”. *Vivir su vida* nos ayuda a entender que aceptar a cualquiera que pague no implica meramente asumir como propios los deseos de la cultura o del Otro, algo que cualquier sujeto hace necesariamente. En su lugar, significa no tener ningún otro deseo que el de satisfacer el deseo de *cualquier otro*. Significa el final de cualquier deseo personal, y por ende la muerte de la subjetividad como tal (Farocki y Silverman, 2016: 41).

Este contraste que Nana deriva de la lógica del intercambio se evidencia profundamente cuando ante un cliente este solicita la presencia de otra mujer y Nana la busca en otro cuarto y una vez presentada la situación es ella la que queda fuera del intercambio. La respuesta de Nana es simple: “entonces, ¿yo no hago nada?”, pregunta. Nana está prostituyéndose pero a la vez comprendiendo que puede no ser requerida en esa condición. Lo que es una negación subjetiva, se presenta también como un circuito de salida de la lógica lineal del intercambio. Nana ya no hace nada allí, no tiene valor, ni representación.

Lo que argumentamos se muestra también durante el episodio 11, en el diálogo entre Nana y el filósofo (Brice Parain) en el bar. En esta escena, Nana se interroga a sí misma, primero expresa que muchas veces piensa lo que puede decir y maneras de decirlo, pero al momento de tener que hablar no puede hacerlo. El filósofo, entonces, propone reflexionar sobre la incidencia del pensamiento para poder hablar. Y luego Nana se interroga al preguntar “¿por qué hay que hablar?” Y considera que a veces es mejor no hablar. El filósofo responde a eso con una lógica de vida común: la corroboración de que no es posible vivir sin hablar. “Las palabras deberían expresar exactamente lo que quieren decir. ... ¿Es que nos traicionan?”, dice Nana. La respuesta a esto último no puede aparecer todavía en este diálogo con el filósofo, pero está presente unos años más tarde en la escena del bar y el café de *Dos o tres cosas que yo sé de ella*, cuando Godard a través de la voz *en off* reflexiona filosóficamente sobre los límites del lenguaje y del mundo. Si en *Vivre sa vie* el problema es todavía la posibilidad de expresarse bien, llegar a la comprensión, y es, a su vez, el problema que desafía Nana, “¿Y por qué hay que expresarse bien?”, pregunta. En *Dos o tres cosas que yo sé de ella*, el problema ya no es la comprensión ni la correspondencia con la realidad de las palabras, sino sus inagotables significados, sus derivas. Por eso es precisamente Nana la que remueve esa condición y necesidad de expresarse bien y de buena comprensión, pues ella inaugura la posición fuera de lugar que desplaza las representaciones del sentido. Por eso el filósofo acaba afirmando: “se aprende a hablar bien solo cuando se ha renunciado a la vida por un tiempo”. El hablar como una resurrección de la muerte de otra vida: “Entonces, para vivir hablando uno debe haber pasado por la muerte de vivir sin hablar”, continúa el filósofo. Esa posición planteada en las palabras del filósofo a Nana, cristalizan en el episodio final. Si ya enseñamos que en ese acto hay una destitución de la mimesis y de la frontera entre lo ficcional y lo documental, además presenta el pasaje metafórico de la muerte como pasaje necesario para poder hablar a una muerte literal que es la de Nana.

El final de *Vivre sa vie*, en realidad, representa el último desvío posible en los deslizamientos de lo femenino en estos filmes de Godard. Si la mujer no existe en tanto es una posición que resiste su condición universal y, por tanto, su disposición como objeto en el intercambio, es porque puede estar en todos los lugares a la vez, y esa es su deriva. Pero en el final de la película Nana es objeto de un intercambio y de una disputa entre proxenetas, y por ser una posición sin lugar, es decir, por no poder acceder a constituirse en objeto de uno de los bandos en disputa, porque su lugar es intervalar, es decir, siempre entre los dos, ella muere en la balacera. Los hombres huyen y Nana queda tirada en la calle.

Como advierte Kaja Silverman, el episodio final es un doble pasaje entre lo ficcional y lo documental en el filme.<sup>1</sup> Si en “El retrato oval” se trataba de la muerte de la mujer actriz (Anna Karina) y la supervivencia de la mujer personaje (Nana), “aquí la fórmula se invierte: Nana es asesinada, pero Karina vive” (Farocki y Silverman, 2016: 52).

### **Conclusiones: un paisaje es como una cara**

*Un paysage est comme un visage*, dice la protagonista femenina de *Dos o tres cosas que yo sé de ella*. Una pregunta que surge entre los primeros filmes de Godard y las derivas de lo femenino es si es posible captar o filmar a la mujer; y en verdad es una interrogante que proviene de los mismos filmes analizados, porque Godard pareciera responder a esa cuestión con la evasiva de una cámara que siempre pierde a la mujer, que siempre se le escapa. En “El retrato oval” está presente el deseo de su captura, pero también la imposibilidad de su efectuación. Y a lo largo de los distintos episodios de *Vivre sa vie* esa imposibilidad de la captura se expresa en la permanencia de primeros planos que proponen un documental del rostro de Karina/Nana. Porque un paisaje es como una cara también puede traducirse como una imagen es lo equivalente a un rostro.<sup>2</sup>

En las películas de Godard siempre es como si la cámara siguiera a mujeres que en absoluta libertad posan ante ella. Se escapan y escabullen entre bifurcaciones de espacios que ellas mismas abren. Recorren esos espacios mientras la cámara las persigue, pero también se detienen, hablan, piensan ante la cámara. Lo que Godard provoca como experimentación de las imágenes es la sensibilidad de una mirada que obliga a ver más allá de la acción, a la vez, que altera los proyectos lineales del tiempo en el montaje. Entre ello lo femenino en los

---

<sup>1</sup> En las imágenes finales del filmes se ven distintas actividades en las calles de París y entre ellas gente haciendo la fila para la compra de la entrada del filme de François Truffaut *Jules et Jim*. Y esas imágenes, de cierto modo dicen: “Esto es una historia verdadera. Estos eventos sucedieron realmente”.

<sup>2</sup> Aquí también se diluye el juego de entonación de la frase, ya que *paysage* y *visage* componen una forma rítmica que no tienen paisaje y cara o rostro en lengua castellana.

primeros filmes de Godard acontece como la experiencia de derivas que cuestionan la lógica de una idea de la mujer. Si la mujer en Godard no existe, se debe, precisamente, a que siempre huye de la imagen que procura captarla como lo mismo, como lo idéntico a la fórmula de una esencia. Porque, al contrario, es una mujer que se afirma como tal en su condición de estar siempre a la deriva.

### **Bibliografía**

Deleuze, Gilles (2005). *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*. Buenos Aires: Paidós.

Farocki, Harun y Silverman, Kaja (2016). *A propósito de Godard*. Buenos Aires: Caja negra.

Oubiña, David (2015). *Filmología. Ensayos con el cine*. Buenos Aires: Manantial.