

Las series para televisión de Sonimage: las prácticas audiovisuales como cuestionamiento teórico

Carolina Sourdis

RESUMEN

A través de la noción de creación como laboratorio y la concepción de montaje desarrollada por Godard a lo largo de su obra, este artículo analiza el pensamiento que Godard proyecta de la televisión hacia el cine a partir de las series para televisión producidas por Sonimage a finales de los setenta (*Six Fois Deux* y *France tour détour deux enfants*), y el proyecto inconcluso que se llevo a cabo para fundar la primera estación de televisión en Mozambique. Relacionadas con otros filmes realizados contemporáneamente por Sonimage como *Ici et ailleurs* (1974), *Numéro deux* (1975) y *Comment ça va* (1975), las series para televisión proponen como vehículo y soporte para cuestionar aspectos propios del cine desde sus márgenes, reflexionando sobre la dimensión teórica de las prácticas audiovisuales, y profundizando en la intersección entre el trabajo político y el componente lírico que Godard propone en el seno del instrumento televisivo. Por último se cuestiona la duda como motor de la creación, partiendo de la estructura interrogativa de ambas series.

PALABRAS CLAVE

Sonimage, Jean-Luc Godard, Series de televisión, Investigación, Pensamiento, Reflejo, Laboratorio, Montaje, Six Fois Deux/Sur et sous la communication, France tour détour deux enfants, Sonimage en Mozambique.

ABSTRACT

Through the notion of creation as laboratory and the conception of montage developed by Godard throughout his works, this article analyses Godard's thought projected from television to cinema based on the television series produced by Sonimage in the late seventies (*Six fois deux* and *France tour détour deux enfants*), and the unconcluded project developed in Mozambique for the foundation of the first television network. Related to other contemporary films made by Sonimage such as *Ici et ailleurs* (1974), *Numéro deux* (1975) and *Comment ça va* (1975), the television series are proposed both as a vehicle and a base to question aspects of cinema from its margins, reflecting about the theoretical dimension of the audiovisual practices and deepening into the intersection between the political work and the lyrical component that Godard settles within the televisual instrument. Finally, doubt as a motor for creation is questioned based on the interrogative structure of both series.

KEYWORDS

Sonimage, Jean-Luc Godard, television series, Research, Reflection, Laboratory, Montage, Six Fois Deux/Sur et sous la communication, France tour détour deux enfants, Sonimage in Mozambique.

En una imagen hay que descubrir un método.
Le Gai Savoir, Jean-Luc Godard

En 1976, la cadena de televisión pública France 3 emite los domingos en la tarde la primera serie de televisión de Jean-Luc Godard y Anne-Marie Miéville, *Seis veces dos/ Sobre y bajo la comunicación*¹ (*Six Fois Deux/Sur et sous la communication*), realizada en el seno de su recién conformada compañía Sonimage con sede en Grenoble. Dos años después, comisionada por Antenne 2 y con el apoyo del Instituto Nacional del Audiovisual, Sonimage produce *France tour détournement*² (*France tour détournement*, 1978), una serie que adapta “libremente” el canónico texto pedagógico de la III República *Le tour de la France par deux enfants* de G. Bruno. En este caso, contrario a lo pactado con los programadores, la serie es emitida en televisión sólo hasta 1980 en bloques de 4 capítulos, y alternativamente es estrenada en 1979 en el Festival de Cine de Venecia. En paralelo, en 1977 la dupla emprende un proyecto en Mozambique para colaborar con la fundación de la primera estación televisiva en ese país, junto con el Instituto Nacional de Cinematografía, un ente estatal constituido para fomentar el desarrollo de una cinematográfica local en el seno de un proceso de descolonización posterior a su independencia en 1975³. El proyecto no se lleva a término. En 1979 son publicadas, en el número 300 de *Cahiers du Cinéma*, una serie de fotografías comentadas por Godard, como resumen de la experiencia⁴.

Además de incluir detalles del día a día en Mozambique, a modo de diario de campo, el documento explica cómo estaba concebido el contenido de la serie, su estructura y formatos: cinco filmes rodados tanto con vídeo ligero como en cine, en formato súper 8mm y 16mm, y con montajes fotográficos, en los que se abordarían «las relaciones y la historia de esas relaciones momentáneas (históricas), entre un país que todavía no tiene televisión y un pequeño equipo de televisión de un país que tiene mucha» (GODARD, 1979: 75). El primero y

quinto filme estarían dedicados a la relación del productor y el presentador, quedando los otros tres como «esbozos, libretas de notas, rutas de pensamientos, deseos e impresiones» (1979: 74) para expresar los puntos de vista de cada miembro del equipo: el productor, el hombre de negocios y la presentadora-fotógrafa³. Con este hilo, pues, se llevaría a cabo lo que era la otra parte fundamental del proyecto: «Estudiar la televisión antes de que esta exista, antes de que inunde (incluso en apenas 20 años) todo el corpus social y geográfico de Mozambique [...] Estudiar la imagen, el deseo por esas imágenes, mostrar una memoria, hacer una marca, de llegada o salida, una línea de contacto, una guía moral/política, con un solo fin: la independencia». (GODARD: 1979: 74).

De tal manera el proyecto se proponía como una investigación de la imagen a partir de la experiencia de crearla. «Dos o tres en el margen de la televisión para *pensar* –y aquí es muy importante anotar que ese pensar lleva implícito el acto mismo de creación– la televisión con trece millones todavía al margen del mundo. Ambos márgenes juntos para llenar una página todavía blanca o en la noche negra» (GODARD, 1979: 76). Así, las fotografías que componen el pequeño diario de la experiencia de Godard, son en su mayoría de hombres, mujeres y niños de Mozambique en un acto de observación, bien sea mirando por el visor de la cámara o a la imagen en los monitores: la lógica de rodar y montar, de hacer imágenes para luego re-visionarlas. Son pues, una evidencia de la invención de esa «posibilidad de ver esta realidad y reflexionar sobre ella [...] de investigar no solamente con palabras sino con materia viviente» (GODARD, 1979: 101).

Una década antes, en uno de los diálogos de *Le Gai Savoir* (Jean-Luc Godard, 1968), los jóvenes discutían el método para obtener verdaderas imágenes y sonidos televisivos y cinematográficos. Se proponían como primera instancia una etapa de registro y experimentación, seguida de una etapa crítica –«descompondremos, reduciremos y recompondremos»–,

1. *Six Fois Deux/Sur et sous la communication* se constituye de 6 capítulos de dos segmentos cada uno, ordenados en fragmentos A/B, tal y como Godard organizaría los capítulos de las *Historia(s) del cine (Histoire(s) du cinéma*, 1988-1998). El primer segmento reflexiona sobre un elemento de la producción de imágenes: la producción, el autor, la fotografía, el guión, el sonido y el montaje. El segundo entrevista a un personaje determinado, que reflexiona sobre diversos temas: un agricultor, el propio Godard, un cineasta amateur, varias mujeres, el matemático René Thom y una pareja.

2. *France tour Détournement deux enfants*, tiene 12 capítulos llamados ‘Movimientos’. Están estructurados a partir de interrogatorios a dos niños: Camille y Arnaud. Godard los interroga individualmente con preguntas complejas de diversa índole –la existencia, el mundo, el dinero, el trabajo–. Los capítulos se estructuran de la siguiente forma: 1 Obscur/Chimie, 2-Lumière/Physique, 3.Connu/Géométrie/Géographie, 4. Iconnu/Technique, 5.Impression/Dictée, 6.Expression/Francias, 7.Violence/Grammaire, 8.Desordre/Calcul, 9.Pouvoir/Musique, 10.Roman/Économie, 11. Réalite/Logique, 12.Reve/Morale.

3. Antes de 1975 se habían realizado algunos documentales sobre los procesos de independencia en Mozambique, Guinea-Bissau y Angola, sin embargo todos fueron realizados por cineastas extranjeros. Con la independencia de Mozambique y el establecimiento del Instituto Nacional de Cinematografía, se empezaron a llevar a cabo programas impulsados desde el estado para el desarrollo de una cinematografía local. Para un panorama general de la situación cinematográfica de Mozambique ver: PASLEY, Victoria, *Kuxa kanema: Third Cinema and its transatlantic Crossings*, en *Rethinking third Cinema*, ed, Ekotto Frieda, Koh Adeline, 2009.

4. El número en su integridad está disponible en <http://diagonalthoughts.com/wp-content/uploads/2012/12/300.pdf>: *Le dernière reve d’une productore*, pg. 70-129.

y por último, una etapa de formulación de un modelo de imagen y sonido. Muy cercana a esta lógica resultaría el paso de Sonimage por Mozambique y, a grandes rasgos, podría leerse como la síntesis de una de las inquietudes más constantes de las exploraciones de Godard a lo largo de su trayectoria posterior a Mayo del 68: la posibilidad de vincular la dimensión teórica y la dimensión práctica en el cine, concibiendo los métodos de creación mucho más relacionados con los científicos. El cine –las imágenes, los sonidos y su infinitas relaciones– como laboratorio en donde se busca, piensa y crea *justo una forma* para materializar las ideas a partir de un soporte sensible: las imágenes audiovisuales.

Intentar formular un pensamiento puramente platónico de Godard sobre la televisión, podría limitarse a definir las orillas entre el cine y la televisión a partir de la especificidades de los formatos, sus mecanismos de exhibición y lógicas de producción considerando que Godard siempre descubre en éstos una potencia de sentido, y probablemente, concluiría con la innegable supremacía del cine frente a la televisión. Sin embargo, vinculado a sus prácticas, relacionado con cierta metodología de trabajo –la creación como laboratorio– y con otras problemáticas transversales a su pensamiento –la concepción compleja de montaje–, las series de televisión no dejan de ser un vehículo y un soporte para cuestionar aspectos propios del cine desde sus márgenes: el cine devenido en audiovisual. Es desde esa zona periférica donde Godard genera el espacio para cuestionar nociones tales como la comunicación, la transmisión y la recepción de la información en relación a los poderes ideológicos dominantes, sobre (y bajo) las imágenes televisivas.

Si bien el teórico Philippe Dubois propone *Six Fois Deux* como el último trabajo político de Godard y *France tour détour* como su primer trabajo lírico hacia su renacimiento en el cine, y aunque en general ésta última serie resulta más estudiada en su dimensión plástica y lírica, sobre todo en relación con los estudios de movimiento que luego retomará Godard en *Salvése quien pueda (la vida)* (*Sauvi qui peut (la vie)*, 1979), y *Historia(s) del cine*, resulta significativo ahondar en la intersección entre el trabajo político y la línea «lírica, artísticamente densa» (DUBOIS, 1992: 174) que abre Godard en el seno del instrumento televisivo. En el diario de Mozambique escribe: «Ensayo de rodaje en vídeo en el mercado. Poco conclusivo. Material muy pocos sofisticado para registrar la belleza de los colores. Muy estorboso para filmar “sobre lo vivo”»; y páginas más adelante: «Segundo rodaje en el mercado multicolor. Planos más calmados y mejores. Anne-Marie tenía razón y Jean-Luc Godard falla. Mejor querer rodar en súper 8mm y transferir al video si es necesario» (GODARD, 1979: 116). Paralela a la búsqueda de la imagen naciente con el fin de la

independencia, persiste la búsqueda de la luz, el color, aquella material “viviente” del cine.

En el segmento 6A: *Antes y Después* (6A: *Avant et Après*) de *Six Fois Deux*, el presentador comenta retrospectivamente lo que se ha pretendido con la serie, cómo se ha pensado la estructura y la relación de los segmentos en relación a la cadena de producción y el consumo de las imágenes. Vuelve sobre varios planos que han sido parte del conjunto, reflexiona sobre los procedimientos técnicos a los que han sido sometidos para ser transmitidos: todas las imágenes están codificadas, “corrompidas”, «como la de este pequeño niño bajo la luz estridente del sol [...] Si fuese bella...podrías imaginar?», se nos deja ver la toma en bruto. Por primera vez, la imagen deja de estar sujeta a la voz del narrador-presentador, la pista de sonido original se restituye.

Para ver el «pensamiento» que Godard proyecta desde la televisión hacia el cine, hace falta estudiar ambas series en conjunto, con la experiencia de Mozambique inacabada en el medio, y relacionados con los otros trabajos realizados por Sonimage por entonces: *Aquí y en otro lugar* (*Ici et ailleurs*, 1974), que es a la vez una conclusión y un punto de partida, cerrando por una lado una etapa de militancia política y abriendo, por el otro, una etapa de reflexión crítica desde y hacia las imágenes y los sonidos; *Número dos* (*Numéro deux*, 1975), en donde se hace evidente la búsqueda de un dispositivo técnico para mostrar las relaciones entre imágenes (de ahí los registros en 35mm de las múltiples disposiciones de los monitores, de una imagen sobre, bajo, al lado de otra); y finalmente, *Cómo va eso* (*Comment ça va*, 1975) que, esencialmente, es un estudio sobre la idea de la imagen fotográfica como «átomo», cuyas fricciones e interacciones, bien observadas, son capaces de crear una imagen por comparación.

Como lo refiere Michael Witt en *Godard Cinema Historian*, lo que busca el cineasta con las series para televisión es «forjar un espacio crítico y de oposición dentro del contexto de las emisiones televisivas, poniendo de manifiesto simultáneamente las limitaciones y distorsiones de lo que considera sus multiplicados abusos» (WITT, 2013: 169), dando «un giro de las convenciones televisivas contra sí mismas» (DUBOIS: 1990, 174). De tal forma se vuelve fundamental partir de los propios códigos televisivos: la serialidad en las emisiones puede pensarse como estructura de montaje, la dinámica de la entrevista puede volverse una herramienta de expresión o la intromisión de los presentadores establecerse como comentario reflexivo. El trabajo en televisión continúa (¿acaso del cine?) como una crítica introspectiva, desde el interior y con la imagen misma; en el seno de una imagen que se refleja y descubre su propia reflexión. «Siempre 2 para 1 imagen» (1979:

88), escribe Godard. La imagen siempre será, al menos, la suma de sí misma y su reflejo.

Esta exposición de la imagen es lo que Godard concibe como trabajo político del cineasta, hacer filmes “políticamente”. Apunta Godard a propósito de *La Chinoise* (1967), ya un film que se plantea como ruptura a orillas del 68: «Solo destruyo una cierta idea de imagen, cierta manera de concebir lo que debe ser. Pero nunca lo he pensado en términos de destrucción. Lo que quería era pasar *al interior* de la imagen» (GODARD en AIDELMAN y DE LUCAS, 2010: 80). En adelante, el trabajo cinematográfico en el seno de su militancia consistiría en «interrogarse políticamente sobre las imágenes y los sonidos y sobre sus relaciones [...] en no decir más “es una imagen justa”, sino “justo es una imagen”» (2010: 90), “bella fórmula” de *Vientos del este* (*Vent de l'est*, Grupo Dziga Vertov, 1969) que sería retomada por Gilles Deleuze para definir, precisamente, aquellas ideas que había “visto” en la serie *Six Fois Deux*:

Las ideas justas son siempre ideas que se ajustan a las significaciones dominantes o a las consignas establecidas, son ideas que sirven para verificar tal o cual cosa, incluso aunque se trate de algo futuro, incluso aunque se trate del porvenir de la revolución. Mientras que “justamente ideas” implica un devenir presente, un tartamudeo de las ideas que no puede expresarse sino a modo de preguntas que cierran el paso a toda respuesta (DELEUZE, 1997: 34).

Cerrado el paso para las respuestas, las preguntas «incluso la interrogación más simple “¿Cómo va eso?” se transforma en un problema concreto» (BRENEZ, 2003: 165). Las dos series realizadas por Godard se generan y se estructuran desde interrogaciones sostenidas a diferentes personajes, en *Six Fois Deux*, más a modo de entrevista y en *France tour détour* más a modo de interrogatorio. Si en la primera, el modelado del discurso viene dado en mayor medida por el saber particular de cada interlocutor –Luison como agricultor piensa y vive de tal manera las relaciones de producción y de trabajo, a diferencia de Marcel quien como relojero y cineasta *amateur* piensa y vive otras–, en la segunda el modelado está dado por el cineasta, las preguntas parecen tener un hilo, llevar a algo que los interpelados ignoran. Siguiendo las reflexiones de Deleuze sobre *Six Fois Deux*, esta insistencia en la interrogación se identifica como un tartamudeo a la vez creador y creativo que expone la duda como motor de la creación, aspecto que Godard exploraría ampliamente con trabajos como *Carta a Freddy Bauche* (*Lettre à Freddy Bauche*, 1981), *Scénario du film passion* (1982), *Changer d'image* (1982), e incluso mucho más tarde en *Elogio del Amor* (*Eloge de l'amour*, 2001).

En *Carta a Freddy Bauche* la cámara explora el paisaje repetidamente con movimientos aleatorios mientras el cineasta explica en *off* que aquel vídeo es la búsqueda de apenas tres planos: el verde, el azul y el paso del verde al azul. Los movimientos flotantes, sin embargo, permanecen indefinidos, como si fuesen la imagen de un estado de transitoriedad. No existe el verde o el azul, ni siquiera es necesario crearlos; por el contrario la potencia de la pieza radica en la creación de un cierto trayecto, de una «ruta de pensamiento» (GODARD, 1979: 74) que se hace evidente poniendo de manifiesto el valor del intervalo, el recorrido de la cámara a modo de trazo del pensamiento. «Cuando miras recorres la imagen. Si se pudiera ver lo que hace tu cabeza sería como un dibujo. Pues justamente después, tus manos ya no hacen un dibujo porque van siempre en el mismo sentido [...] olvidas los movimientos de la mirada, no te apoyas en ellos para pensar», asegura Miéville en *Comment ça va*.

Si bien constituyen piezas liminales en referencia al resto de su trayectoria, el paso de Sonimage por la televisión profundiza la experimentación sobre las posibles relaciones entre las imágenes y los sonidos, ya no sólo desde una perspectiva ideológica, sino para cuestionar y pensar teóricamente sobre la imagen. ¿Por qué un plano va detrás de otro? ¿Qué existen entre las imágenes? ¿Cómo descomponer sus partes constitutivas? Aquella linealidad en la lógica del lenguaje que acusa Miéville como un trabajo de ciegos en *Comment ça va*, encuentra en este tartamudeo su primer principio de ruptura. Separar para mejor unir. Tal vez las prácticas en televisión de Godard y Miéville, podrían pensarse como primeros borradores para *Histoires(s) du cinéma*, primeros esbozos en donde el montaje ya empezaba a buscar ser herramienta creadora de una imagen virtual y poética, a concebir la imagen “como pura creación del espíritu”.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AIDELMAN, Nuria y DE LUCAS, Gonzalo (2010). *Pensar entre imágenes*. Barcelona. Intermedio.

BERGALA, Alan (2003). *Nadie como Godard*. Barcelona. Paidós.

BRENEZ, Nicole (2004). «The Forms of the Question» en TEMPLE, Michael, WILLIAMS James y WITT, Michael. *Forever Godard*. Londres. Black Dog Publishing. Pág. 160-177

DELEUZE, Gilles (1997). Negotiations 1972 -1990. Entrevista por Jean Narboni y Pascal Bonitzer originalmente publicada en *Cahiers du Cinéma*, No. 271.

DIAWARA, Manthia (1992). *African Cinema*. Bloomington. Indiana University Press.

DUBOIS, Philippe (1992). «Video thinks what cinema creates» en BELLOUR, Raymond, SON + IMAGE 1974-1991. Nueva York. The Museum of Modern Art. Pág. 167-182

EKOTTO Frieda y KOH Adeline (2009). *Rethinking Third Cinema: The Role of Anti-colonial Media and Aesthetics in Postmodernity*. Berlin. LIT Verlag.

FAIRFAX, Daniel (2010). «Birth (of the image) of a Nation: Jean-Luc Godard in Mozambique» en Acta Univ. Sapientiae, Film and Media Studies No. 3. Pág. 55-67.

GODARD, Jean-Luc (1979). «Le dernière reve d'une producteur». *Cahiers du Cinéma*, No. 300. Pág. 70-129.

WITT, Michael (2013). Jean-Luc Godard. Cinema Historian. Bloomington. Indiana University Press.

CAROLINA SOURDIS

Realizadora e investigadora audiovisual formada en Bogotá y Barcelona. Sus trabajos audiovisuales han sido exhibidos en festivales en España, Colombia e Irán. Como investigadora ha trabajado sobre el montaje y las prácticas del *found footage* apoyada por el Ministerio de Cultura de Colombia. Es

investigadora predoctoral en el departamento de comunicación de la Universidad Pompeu Fabra. Sus líneas de investigación son las derivas ensayísticas en el cine europeo y los puntos de convergencia entre práctica y teoría cinematográfica.