

# ***EL DESPRECIO Y SU HISTORIA DEL CINE: UN TEJIDO DE CITAS\****

En *El desprecio* (Le Mépris, Jean-Luc Godard, 1963) el cine tiene una gran presencia a diferentes niveles. La creación de una película reúne a los personajes centrales y, a menudo, se muestran en pantalla los procesos dramáticos de la cinematografía como telón de fondo para el drama humano. Pero esta presencia patente se entreteteje con otra historia sobre el cine: sus historias y sus crisis contemporáneas. Esta segunda historia se esconde entre signos, imágenes y alusiones que solo llegan a mostrarse de forma explícita en la superficie de la película de manera ocasional. El hilo conductor que une estas referencias indirectas es el mundo de la cinefilia, los años formativos de Godard como crítico para *Cahiers du Cinéma* y las películas y los directores sobre los que había escrito y a los que había admirado durante los años cincuenta. Hacia 1963, el mundo había vuelto a un tiempo pasado: el sistema de estudios de Hollywood, que había producido la *politique des auteurs*, envejecía y los

cambios industriales la habían rebasado; Godard ya no era un crítico de la cinefilia, sino un exitoso director de la Nueva Ola. Pero mediante un sistema de referencias y citas, el mundo de la cinefilia se filtra en *El desprecio* mediando entre el pasado y el presente. Dado que una cita se refiere necesariamente a un tiempo anterior, Godard evoca una época ya acabada mediante una estrategia estética que siempre bebe del pasado. Así, en *El desprecio*, la forma (cita) se adecúa al contenido (historia).

Sin embargo, la citación es una estrategia clave y formal de la modernidad que fragmenta la cohesión de un texto y modifica las formas tradicionales de leer al introducir otras capas a una estructura lineal. Tal y como Peter Wollen indica en el análisis del sistema de citaciones en *Le Vent d'Est* (Groupe Dziga Vertov, 1970), de Godard:

Una de las principales características del modernismo [...] fue jugar con las referencias entre y dentro de los textos [...]. El efecto supone desprenderse de la hetero-

geneidad de la obra, abrir espacios entre diferentes textos y tipos de discursos [...]. El espacio entre textos no es solo semántico, sino también histórico; los diferentes estratos textuales que son los residuos de épocas y culturas diferentes (WOLLEN, 1982: 102).

Este tipo de inserciones se dirigen necesariamente al lector/espectador y generan dos posibles modos de interacción: uno permanece junto al significado textual patente, mientras que el otro se desvía hacia un terreno latente y más incierto. Reflexionar sobre referencias pasadas, especialmente si no están explicitadas por la acción de la película, conlleva alejarse de la línea principal de la narrativa fílmica. La tentación es hacer una pausa, atribuir una referencia a su fuente o intentar seguirla hasta que se le pierde el rastro, en oposición al acto de seguir el flujo de un texto. Así, por ejemplo, cuando se analizan, más adelante en este ensayo, otras asociaciones que los pósteres en Cinecittà nos suscitaron, estaremos dando prioridad a ciertas imágenes de fondo sobre el momento narrativo crucial: cuando Camille y Jerry se conocen, cuando Paul traiciona a Camille y comienza el tema del *desprecio*. Mikhail Iampolski describe esta relación entre la citación y la desviación del espectador en los siguientes términos:

Las anomalías que emergen en un texto, bloqueando su desarrollo, nos incitan a una lectura intertextual. Esto se debe a que cada texto de narrativa *normativa* posee una lógica interna. Esta lógica provoca la presencia de diversos fragmentos de los que el texto se compone. Si un fragmento no puede encontrar la suficiente motivación para su existencia desde la lógica del texto, se convierte en una anomalía, forzando al lector a buscar su motivación en otra lógica o explicación fuera del texto. La búsqueda, por tanto, se construye en los dominios de intertextualidad (IAMPOLSKI, 1998: 30).

Es interesante reflexionar sobre aquellos momentos en los que las referencias al cine dentro de *El desprecio* interfieren y alejan al espectador de la lógica interna del texto, de su narrativa manifiesta, hacia «otras explicaciones».

## Es interesante reflexionar sobre aquellos momentos en los que las referencias al cine dentro de *El desprecio* interfieren y alejan al espectador de la lógica interna del texto, de su narrativa manifiesta, hacia «otras explicaciones»

Desde mi punto de vista, cuando se siguen las *anomalías*, estas empiezan a formar una red que se relaciona con otra historia latente sobre los cambios que habían superado, y seguían superando, al cine. Por supuesto las anomalías toman diferentes tipos y formas, desviándose así de un concepto estricto de *citación*. Iampolski resume esta multiplicidad cuando afirma que una *anomalía* toma la forma de un fragmento que significa «aquello que tradicionalmente se considera una cita pero puede acabar no siéndolo, mientras que aquello que tradicionalmente no se considera una cita sí podría acabar siéndolo» (IAMPOLSKI, 1998: 31).

El *gusto por la citación* de Godard ha sido objeto de comentarios y él mismo utiliza la frase en una larga entrevista en el número especial de *Nouvelle Vague* de *Cahiers du Cinéma* (168, diciembre 1962); dice, en relación a *Al final de la escapada* (*À bout de soufflé*, 1960):

Nuestras primeras películas simplemente eran películas hechas por *cinéphiles*. Podíamos hacer uso de cualquiera de las que ya habíamos visto en el cine para crear referencias deliberadamente. Este fue mi caso en particular. [...] Construí algunas tomas según las líneas de las que ya había visto, la de Preminger, la de Cukor, etc. Además, el personaje de Jean Seberg

deriva de *Bonjour Tristesse*. Podría haber cogido la última toma de aquella película y añadirle el intertítulo *Tres años después...* Todo esto proviene de mi gusto por la citación, la cual siempre ha estado en mí. En la vida, la gente cita cosas que le gusta... así que yo muestro a gente citar; solo que yo organizo sus citas de forma que también me gusten a mí (GODARD, 1998).

La citación, según lo que afirma Godard, ofreció una forma de transición cinematográfica en su trayectoria de *cinéphile*/crítico a *cinéphile*/director, de adorar una toma en particular a emplearla en sus propias películas, desde los días de *Cahiers* hasta aquellos de la *Nouvelle Vague*. Unos treinta años después, este gusto por la citación, que ya le venía de lejos, culminó en *Histoires(s) du cinéma* (1988). *El desprecio*, estrenada en 1963 como una película de ficción que contó con un presupuesto mucho mayor —equiparando los valores de producción—, adaptada de una novela bastante convencional, se beneficia de la sombra retrospectiva lanzada por *Histoire(s)*. No solo están formadas las dos de un tejido de citas y referencias fílmicas; sino que ambas se crearon durante los periodos de transición en la historia del cine. Si recordamos *El desprecio* con esta perspectiva, vemos que la yuxtaposición entre la historia del cine y la citación gana en significación, la ficción no domina tanto, los personajes dan paso a su casting emblemático y la estructura en forma de red, central en la estética de *Histoires(s)*, se vuelve más visible. Además, *Histoire(s)* dirige la atención al lugar que *El desprecio* ocupa en la historia del cine y a lo cerca que está en 1963 del Hollywood de los años cincuenta al representar una época de declive industrial, pero también la década en la que aún se hacían grandes películas en los sistemas de estudio. Fueron esas películas en particular las que le gustaban a Godard y las que le propor-

cionaron su formación como director (tal y como cuenta en la entrevista de 1962). Pero la presencia de la historia desvía la atención a un cambio estético. La citación en *El desprecio* ya no responde a un mero gusto. Esto permite un comentario elegíaco sobre el declive de un tipo de cine mientras se celebra otro, el estilo, que el propio Godard había desarrollado dentro del contexto de la Nueva Ola francesa. Resumiendo esta situación, Michel Marie dice:

El proyecto estético de *El desprecio* está completamente determinado por el contexto de finales del cine clásico y la aparición de las nuevas formas revolucionarias de la narrativa (MARIE, 1990: 14).

Fue la novela de Alberto Moravia *Il Dizprezzo* (1954), de la que se adaptó *El desprecio*, la que le proporcionó a Godard, en primer lugar, el marco necesario de «la película dentro de la película» para desarrollar sus propios temas y reflexiones. La novela se basó en el encuentro real del propio Moravia con la industria cinematográfica italiana cuando, siendo periodista, visitó el emplazamiento del espectacular *Ulises*, de Mario Camerini, en 1954 (una producción de Lux Film con Kirk Douglas como Ulises, además de Silvana Mangano y Anthony Quinn). *Il Dizprezzo* emplea una producción fílmica de *La Odisea* como el escenario para un pequeño grupo de personajes (productor, director, guionista y mujer del guionista). El escenario presenta conjuntamente la historia de una película en proceso de producción, una unión deteriorada y un debate intelectual sobre los poemas épicos de Homero. La novela no muestra ningún interés por los mecanismos de la creación de películas ni por la historia del cine. Godard, sin embargo, aprovecha al máximo la forma en la que, a diferencia de una novela, una película sobre una película en proceso de producción resulta necesariamente autorreferencial y, por tanto, modernista. Pero sobre todo, Godard inserta dentro de la adaptación de la historia humana su historia del cine.

Para recalcar esto, la historia latente en *El desprecio* hace visible una ruptura

en la historia del cine: por una parte, aparece el nuevo cine floreciente de la Nueva Ola y el propio estilo moderno e innovador de Godard y, por otra parte, el cine de Hollywood de los años cincuenta y la exitosa *cinéfilia* que se había promovido en París, ambos desaparecidos a principios de los años sesenta. Thomas Schatz resume las condiciones radicalmente cambiantes en la industria de Hollywood que existen tras la desaparición de películas valoradas por las críticas de la *politique des auteurs*:

Ha desaparecido el cartel de las fábricas de películas que producían largometrajes cada semana para cien millones de espectadores. Han desaparecido los jefes de estudio quienes respondían a la oficina de Nueva York y supervisaban a cientos, incluso a miles de personas contratadas que trabajaban en el plató. Ha desaparecido la infraestructura industrial, el sistema *integrado* cuyos principales poderes de estudio no solo producían y distribuían películas, si no que dirigían sus propias cadenas de cine (SCHATZ, 1998: 4).

En primer lugar, estos cambios se pusieron en marcha debido al Decreto Paramount de 1948. El gobierno federal estadounidense quería acabar con las prácticas restrictivas inherentes a la verticalidad de los sistemas de producción, distribución y exhibición integrados en Hollywood. Tras el Decreto, los estudios se vieron obligados a vender sus cines. El antiguo modelo financiero de auto-inversión, a través del cual la producción estaba apoyada por las ganancias en taquilla, fue reemplazado gradualmente por los paquetes de compromiso individuales que reunían los productores independientes, estrellas de cine y agentes y agencias cada vez más poderosas, con una mayor participación de bancos y otros inversores externos. Además, durante los años cincuenta, los ingresos de las taquillas disminuyeron debido al surgimiento de la televisión (de 80 millones en 1950 a 20 millones en 1960) y la industria tuvo que luchar por su supervivencia. Fue en este contexto cuando Hollywood empezó a invertir en espectaculares éxitos de taquilla históricos. En *El desprecio*,

el conflicto entre Fritz Lang, que representaba al antiguo Hollywood y Jerry Prokosh, quien representa el nuevo tipo de productor asociado con los «paquetes de compromiso», imitan esta historia. Y la película de *La Odisea*, por supuesto, representa el nuevo modelo de la gran película que, con suerte, sacará adelante un éxito de taquilla mayor; lo que era muy diferente de los ciclos hechos de «un largometraje por semana» que habían mantenido el sistema de géneros de Hollywood y sus realizadores.

### El tríptico de Cinecittà: el estudio, la sala de proyección, los pósters

La historia del cine en *El desprecio* se despliega vívidamente a través de un tipo de *pre-historia* al comienzo de la película y está claramente marcada por el uso de la citación. Dejando aparte su prólogo, insertado posteriormente, *El desprecio* comienza con tres secuencias situadas en Cinecittà, los estudios de cine de las afueras de Roma, que fueron tan evocadores de la industria de cine italiana como Hollywood para Estados Unidos o Pinewood para el Reino Unido. En conjunto, las tres secuencias forman un tríptico en el que lo *viejo* que tanto amaba Godard, especialmente Hollywood, se enuncia a través de lo *nuevo* en el que él creía. En su libro sobre Fritz Lang, Tom Gunning utiliza la secuencia de la sala de proyección en *El desprecio* para debatir la compleja cuestión de la autoría fílmica. Dice: «El cineasta actúa más como un diseñador de palimpsestos que como un escritor, siendo los primeros textos escritos sobre otros textos que crean nuevos significados a partir de la superposición de los anteriores» (GUNNING, 2000: 6). Para las secuencias de los tres trípticos, el concepto del palimpsesto tiene una relevancia especial, pues evoca la forma en la que la citación y la referencia crean capas de tiempo, trayendo algo del pasado al presente, y que por tanto, inscribe al presente en el pasado. De forma similar, aunque algo diferente, más espectral que textual, los actores también son un vehículo de significado que se acumula en capas dentro de los



Arriba. Figura 1. La observación final de Francesca: «C'est la fin du cinéma» trae consigo el sentido de la crisis más allá de Cinecittà hasta el declive general del cine industrial de finales de los años cincuenta e incluso del propio cine en cuestión. / Cortesía de Paramount Home Media Distribution Spain

Abajo. Figura 2. Situado en la sala de proyecciones, el espacio confinado se entrecruza con citas y referencias de todo tipo: habladas, representadas, escritas, personificadas, debatidas. / Cortesía de Paramount Home Media Distribution Spain

roles que interpretan en el momento. Tal y como indica Jacques Aumont:

Jack Palance, Georgia Moll y Fritz Lang son vehículos en carne, como parte del pasado, de la historia. Son citas vivientes y supervivientes de un mundo ya desvanecido...: a través de ellos, Godard evoca conscientemente no solo su propio pasado inmediato como *cinéphile* —*La condesa descalza, Un americano tranquilo*—, sino un pasado más distante, ya heroizado y mítico... (AUMONT, 2000: 176).

En la primera secuencia del tríptico, el plató permanece inactivo y desierto. Francesca (la asistente de producción) le explica a Paul (el guionista): «Jerry

ha enviado a todo el mundo a casa. Las cosas están difíciles en la industria del cine italiano en estos tiempos». Jerry, el productor americano, aparece por el borde del *sound stage* y proclama, en una toma larga y como si se dirigiera a una audiencia inmensa, que ha vendido los estudios a un promotor inmobiliario. Y la observación final de Francesca: «C'est la fin du cinéma» trae consigo el sentido de la crisis más allá de Cinecittà hasta el declive general del cine industrial de finales de los años cincuenta e incluso del propio cine en cuestión [Figura 1]. El plató es, en sí mismo, según los términos de Aumont, «un vehículo,

una parte del pasado, una historia» y, como tal, se puede entender como puesta en escena o como una cita. Conmovedoramente, la escena se sitúa en el plató perteneciente a Titanus (el estudio que había producido *Te querré siempre* [Viaggio in Italia], de Roberto Rossellini en 1953) y que, en realidad, estaba a punto de ser demolido. El destino de Cinecittà se corresponde con el de los estudios de Hollywood de aquellos tiempos, más valiosos como bienes inmuebles que como productoras de cine.

La segunda secuencia del tríptico de Cinecittà trae consigo el grupo central de los personajes de *El desprecio*, quienes, siendo ficticios, pertenecen al cine a través de sus diversos roles en la producción de *La Odisea*. Es aquí donde Godard introduce con más intensidad la estética de la citación. Situado en la sala de proyecciones, el espacio confinado se entrecruza con citas y referencias de todo tipo: habladas, representadas, escritas, personificadas, debatidas [Figura 2]. Francesca y Paul se unen a Prokosh, el productor, y a Fritz Lang, el director que observa la carrera de sus producciones de *La Odisea* (mitad *péplum* italiano, mitad espectáculo de Hollywood). La conversación entre los personajes permite a Godard yuxtaponer referencias al estado contemporáneo del cine y a la cultura europea clásica; y estos dos temas se reiteran, por una parte, mediante citas literales de la literatura europea y, por otra, por la presencia de figuras con una asociación emblemática con Hollywood. Y la desalentadora predicción de Louis Lumière, escrita en grandes letras en la parte inferior de la pantalla, «Le cinéma est une invention sans avenir», crea una conexión con el espíritu elegíaco de la primera y la tercera secuencia [Figura 3]. Un aspecto cen-

tral de la secuencia de la sala de proyección son los *rushes*, planos de estatuas de dioses o fragmentos de una historia basada más bien en cuadros que en una continuidad [Figura 4]. A modo de fragmentos cinematográficos, son cortos y finitos, pues, tal y como su propio nombre indica, estamos hablando de *rushes*, pero toman las características estéticas de la citación: fragmentación y repetición. Algunos comentaristas han señalado que el estilo con que se filma a las estatuas, acompañado de la música de Georges Delerue, cita de forma impresionante la filmación de estatuas, acompañada de la música de Renzo Rossellini de *Te querré siempre*, de Roberto Rossellini.

Mientras que las citas literarias son, en general, manifiestas y atribuidas, la creación de Hollywood es más compleja, pues procede de las propiedades significativas de los actores como citas vivas. Fritz Lang, como director de ficción, obviamente trae consigo su propia historia cinematográfica, pero también lo hacen Jack Palance (como Jerry Prokosh) y Giorgia Moll (como Francesca), quienes también representan, metonímicamente, películas de Hollywood muy concretas que tienen algún significado para Godard. Michel Piccoli (como Paul Javal) trae a este colectivo de significados una particular repercusión de París: como actor, evoca la Nueva Ola francesa; como personaje, evoca la *cinéphilie* francesa.

Además de haber aparecido en las producciones italianas de péplum, Giorgia Moll había interpretado a la heroína vietnamita franco-parlante en *Un americano tranquilo* (The Quiet American, 1958), de Joseph Mankiewicz, y tenía pues una conexión directa con uno de los directores preferidos de Godard. Él había hecho una crítica de la película



Arriba. Figura 3. La desalentadora predicción de Louis Lumière, escrita en grandes letras en la parte inferior de la pantalla, «Le cinéma est une invention sans avenir», crea una conexión con el espíritu elegíaco de la primera y la tercera secuencia. / Cortesía de Paramount Home Media Distribution Spain

Abajo. Figura 4. Un aspecto central de la secuencia de la sala de proyección son los *rushes*, planos de estatuas de dioses o fragmentos de una historia basada más bien en cuadros que en una continuidad. / Cortesía de Paramount Home Media Distribution Spain

con motivo de su lanzamiento con su admiración habitual, aunque también algo decepcionado, puesto que el guion elegante e inteligente de Mankiewicz dio el salto a la pantalla con algunas imperfecciones (*Arts* 679, julio 1958). En *El desprecio*, Giorgia Moll interpreta a Francesca Vanini, un personaje inventado por Godard (ella no aparece en la novela de Moravia), cuyo nombre se refiere directamente a la última película de Roberto Rossellini *Vanina Vanini* (que aparecerá después en la línea de pósters en la tercera secuencia). Como intérprete de Prokosh, ella representa una cita viva en un sentido diferente,

repetiendo palabras de otros, haciendo de intérprete, a veces muy libremente, entre el monolingüe Paul y Camille por una parte, y Prokosh por otra. Además de su idioma nativo, que es el italiano, habla con Lang en inglés, francés y alemán, y consigue su aprobación debido a su reconocimiento y traducción al francés de su cita de «Vocación de poeta» del poeta alemán Hoderlin.

Jack Palance introduce Hollywood en *El desprecio* de muchas maneras. Como una estrella por mérito propio, él representa el sistema de las estrellas de Hollywood como tal. Pero también representa una conexión, tanto como

una estrella, como a través de su personaje ficticio, Jeremiah Prokosh, con un grupo de películas-sobre-películas de Hollywood de los años cincuenta, en las que se incluye, en cada una de ellas, a un productor o un jefe de estudio sin escrúpulos y explotador. En primer lugar, Palance, según Godard, se habría vinculado con la película de Robert Aldrich de 1955 *La podadora* (The Big Knife), una adaptación de la obra de Clifford Odets acerca del conflicto de una estrella (Palance) que lucha por mantener sus principios éticos frente al poderoso y persistente acoso del jefe del estudio, interpretado por Rod Steiger. Palance representa una doble cita: él es la estrella que había interpretado el papel de una estrella, mientras que, en *El desprecio*, en la persona de Jeremiah Prokosh, hace referencia a la personificación del personaje de Steiger. Además, tal y como anota Michel Marie, Prokosh es un descendiente directo de Kirk Edwards, el productor megalómano, casualmente brutal y depredador sexual de Hollywood de la película de Joseph Mankewicz de 1954 *La condesa descalza* (The Barefoot Contessa), una película muy premiada por *Cahiers du Cinéma*. Los rasgos cincelados que parecen una máscara (debido a la cirugía plástica a la que se vio sometido tras resultar herido en la Segunda Guerra Mundial) y sus movimientos lentos, parecidos a los de Frankenstein, recuerdan a la actuación pétrea y casi inmóvil de Warren Stephen como Kirk Edwards. A estas dos películas de «Hollywood-en-Hollywood» se debería añadir la película de Vincent Minnelli de 1952 *Cautivos del mal* (The Bad and the Beautiful) en la que Kirk Douglas interpreta al prototípico productor sin escrúpulos, aunque encantador, Jonathan Shields.

A pesar de que se ha dicho que Prokosh evoca a los productores reales de Godard, Carlo Ponti y Joe Levine, el legado iconográfico de estas películas de Hollywood es muy fuerte. Pero, al igual que inscribe estos rasgos y características, Godard utiliza a Prokosh específicamente para señalar el declive

de los valores de producción de Hollywood frente al cinismo, la ignorancia y el gusto por lo *kitsch*. Un apunte desechado de Fritz Lang indica que, para él, Prokosh no se incluye dentro de la verdadera tradición de la producción independiente de Hollywood. Cuando declina su invitación para tomar una copa, Lang cita un famoso goldwynismo (Sam Goldwyn tenía la tendencia de confundirse con el lenguaje): «No me incluyas fuera», como Sam Goldwyn, un productor de Hollywood de verdad, dijo una vez». Y la primera aparición de Prokosh en Cinecittà hace hincapié en el nuevo comercialismo. Mientras que la citación de Godard de las películas de Hollywood-en-Hollywood coloca a *El desprecio* dentro de este subgénero, al tiempo que evoca una tradición de películas autorreferenciales (esto, por supuesto, antes de los cincuenta), claramente gesticula hacia el futuro incierto de la industria, enfatizado por las citas de Lumière. El declive, parece insinuar, ya estaba allí en sus orígenes.

Fritz Lang se presenta por primera vez en la película con la anécdota más conocida de su carrera. Paul le dice a Francesca que Goebbels le ofreció a Lang una posición privilegiada en la UFA, el principal estudio de cine alemán durante el periodo de Weimar y el Tercer Reich, a lo que él respondió marchándose el día siguiente a París y luego a Estados Unidos (GUNNING, 2000: 8-9)<sup>1</sup>. Godard sigue este hecho con una confrontación recreada entre Lang y Prokosh en la sala de proyección. En un momento que parece raro y extraño, Prokosh interrumpe violentamente la proyección, diciendo que las imágenes en pantalla no estaban en el guion. Lang acaba con la discusión diciendo con tranquilidad: «Naturalmente, porque en el guion están escritas y en la pantalla se presentan en imágenes. Por algo se llaman imágenes en movimiento». Según Tom Gunning, esto es una re-recreación de una discusión entre Lang y Eddie Mannix, su primer productor americano (GUNNING, 2000: 6). Estas anécdotas muestran a Lang enfrentándose a la autoridad; pero una

tiene lugar en la biografía de Lang, mientras que la otra está en el aire, funcionando dramáticamente como un fragmento sin ninguna explicación. Juntas, estas dos anécdotas representan dos tipos muy diferentes de citación, la atributiva y la usada para descifrar, ambas con implicaciones estéticas muy diferentes.

Si Prokosh, en su rol en *El desprecio*, es un emblema del Hollywood en proceso de cambio, Lang representa, en marcado contraste, la larga historia del cine, algunas de sus películas más espectaculares y sus más que cambiantes fortunas. Nacido en 1890, poco antes del cine, y habiendo realizado su primera película en 1919, Lang y el cine maduraron juntos. Debido a las películas *El doctor Mabuse* (Dr. Mabuse, der Spieler - Ein Bild der Zeit, 1922), *Metrópolis* (Metropolis, 1927), y su prolífica producción durante el periodo de Weimar, trae como una *cita viva* a *El desprecio* el recuerdo de los logros estéticos del cine mudo alemán, y después, con *M, el vampiro de Düsseldorf* (M) en 1931, los primeros experimentos con el sonido sincronizado. (Se debería recordar, en el contexto de los éxitos de taquilla de finales de los cincuenta, que Lang casi arruina a la UFA en 1927 con su enormemente cara y espectacular *Metrópolis*). En 1933, se unió a la corriente de exiliados del nazismo, quienes hicieron una gran aportación a la industria hollywoodiense durante los años del sistema de estudio. Desde *Furia* (Fury) en 1936, hasta *Más allá de la duda* (Beyond a Reasonable Doubt) en 1956, creó una película, a veces dos, por año (excepto uno). A pesar de que fue un éxito (a diferencia de algunos de sus compatriotas), también encontró dificultades a la hora de dirigir a mediados de los años cincuenta. En Alemania, a finales de los cincuenta, dirigió sus propias versiones de los *espectaculares*: *El tigre de Esnapur* (Der Tiger von Eschnapur, 1959) y *La tumba india* (Das indische Grabmal, 1959), así como un intento de volver al ciclo de *Mabuse*. Cuando apareció en *El desprecio*, no había hecho ninguna película en tres años; por otra parte, como

un temprano director del panteón de la *politique des auteurs*, su estatus había aumentando en Francia y el libro *Fritz Lang* de Luc Moullet, que Camille lee y cita en la secuencia del apartamento, se había publicado en 1963. Godard trata a Lang con reverencia, actuando en el papel de un asistente de director ficticio. Él graba a Lang de forma que su presencia literal acoge la calidad mítica de un anciano, ya no para ser contratado, sino más bien, más que cualquier otro director que aún viviera en aquella época, para que perdure y sea un emblema de esta compleja historia cinematográfica. Como una insignia de pertenencia y distinción, llevando aún el monóculo que representa los antiguos días de Weimar, Lang es una cita personificada, que resume el pasado y lo inserta en un presente al que ya no pertenece.

En la tercera secuencia del tríptico, se alcanzan y se confirman estos temas. Fuera de la sala de proyecciones, los personajes interpretan sus escenas frente a una pared llena de pósteres: *¡Hatari!* (Hatari!), de Howard Hawks de 1962, *Vivir su vida* (Vivre sa vie: Film en douze tableaux), del mismo Godard de 1962, *Vanina Vanini* de Rossellini de 1961 y *Psicosis* (Psycho) de Hitchcock de 1960 [Figura 5]. Además de Godard, los tres fueron grandes directores, célebres y defendidos durante la época de Godard como crítico de *Cahiers du Cinéma*, pero todos, en ese momento, se estaban acercando al ocaso de sus carreras. De forma acertada, Godard inserta la figura de Fritz Lang dentro de esta serie de *homenajes*. Grabado solo, frente a los pósteres, Lang camina lentamente hacia la cámara mientras se enciende un cigarro y, enfatizando la naturaleza mítica de su retrato filmado, la música aparece sucintamente en la banda sonora. En el próximo par de tomas, Paul, como *cinéphile*, lleva el cine directamente a su conversación con Lang. Lang desdeña la admiración de Paul y Camille por *Encubridora* (Rancho Notorious, 1952), «el western con Marlene Dietrich», con un «me quedo con *M*». Pero Paul insiste y menciona la escena en la que Mel Ferrer (como

Frenchie Fairmont) permite a Marlene Dietrich (como Altar Keane) ganar al juego de dados *chuk-a-luck*. Este es uno de los momentos preferidos de Godard, al cual se refiere específicamente en su debate general del Western en su reseña de *El hombre del Oeste* (Man of the West, Anthony Mann, 1958). La cita de *Encubridora* tiene su propia relevancia en los pósteres que enmarcan la conversación entre Paul y Lang; la película trata sobre envejecidas pero míticas figuras del Oeste (Frenchie Fairmont y Altar Keane) quienes han pasado a formar parte de su leyenda, así como aquellos directores que han formado parte de la leyenda de Hollywood, tal y como señala *Cahiers du Cinéma*.

Pero esta secuencia es también en la que Brigitte Bardot aparece por primera vez, como Camille, la esposa de Paul. Situándose frente al fondo lleno de pósteres, ella personifica el nuevo cine, un nuevo tipo de estrellato, así como un nuevo tipo de *glamour* europeo en oposición a Hollywood. En última instancia, representa la personificación del cine. Si Godard tiende a fusionar la belleza cinematográfica con la de su estrella femenina, esto es especialmente evidente en *El desprecio*. Pero la presencia del póster de *Vivir su vida* crea su propia cadena de belleza femenina volviendo atrás en la historia del cine. Más tarde en la película, Cami-

lle lleva una peluca negra, modelada al estilo que llevaba Anna Karina en *Vivir su vida*, que a su vez cita a Louise Brooks. Admirada por el director de la Cinémathèque Française, Henri Langlois, por un atractivo despreocupado en películas como *Una novia en cada puerto* (A Girl in Every Port) de Hawks de 1928, hasta en *La caja de Pandora* (Die Büchse der Pandora), de Pabst de 1929, Louise Brooks se puede considerar como una pre-figuración de la fascinación de Godard con una belleza femenina que se fusiona con la belleza del cine.

El horquillado entre Hawks y Hitchcock evoca el irónico término de André Bazin *Hitchcock-Hawksianismo* para describir a los dedicados defensores de la *politique des auteurs* en Cahiers. Ambos directores habían empezado sus absolutamente brillantes carreras en los años veinte y habían florecido bajo el sistema de estudios, pero de manera independiente (Hitchcock, evidentemente, al llegar de Gran Bretaña a finales de los años treinta). Ambos ya eran mayores en la época de *El desprecio* y ocasionalmente hicieron alguna película hasta los años setenta. A pesar de que iba a realizar dos películas más, *Alma negra* (Anima Nera, 1962) y *Anno Uno* (1974), la carrera de Rossellini en el cine estaba también a punto de acabar. Desde 1961 hasta el final

Figura 5. Fuera de la sala de proyecciones, los personajes interpretan sus escenas frente a una pared llena de pósteres: *¡Hatari!* (Hatari!), de Howard Hawks de 1962, *Vivir su vida* (Vivre sa vie: Film en douze tableaux), del mismo Godard de 1962, *Vanina Vanini* de Rossellini de 1961 y *Psicosis* (Psycho) de Hitchcock de 1960. / Cortesía de Paramount Home Media Distribution Spain



de su vida en 1977, aparte de algunos documentales, solía trabajar exclusivamente para la televisión. *Vanina Vanini* fue adaptada de una novela de Stendhal. Rodada en Roma durante el *Risorgimento* (Rossellini había celebrado su centenario el año anterior con *Viva Italia* [Viva l'Italia, 1961]), la historia es testigo del amor de Stendhal por Italia y su fascinación por sus enfrentamientos por la liberación. Como si buscara enfatizar su significado, Godard llama a «Francesca Vanini» por su nombre mediante el interfono segundos antes de que el póster de la película aparezca en pantalla.

### La cita desde el punto de vista del espectador

En esta sección final, me gustaría ejemplificar las formas en las que la citación puede poner en marcha muchas líneas de reflexión que pueden ser excepcionales para el espectador. Una cita o referencia puede desencadenar asociaciones para el espectador que van más allá de un contexto textual concreto y que produce un «ensimismamiento extratextual». Desde mi punto de vista (y, muy probablemente, el de otros), pensar en *El desprecio* a la luz de *¡Hatari!* y *Psicosis* dirige la atención inesperadamente a algunas coincidencias de la narrativa y el tema. Al igual que *Psicosis*, *El desprecio* se separa en dos partes diferenciadas, la primera tiene lugar durante el transcurso de un día en el que la catástrofe sobrepasa a la normalidad de la vida diaria: el crimen y la muerte de Marion por una parte, y la pérdida del amor de Camille de Paul, por otra. A pesar de que la segunda parte de *Psico-*

*sis* no se desarrolla en un solo día, como en *El desprecio*, ambas películas están gobernadas por el destino: aquello que puede parecer un daño moral menor (por parte de Marion y Paul) se castiga más allá de lo que sería razonable por parte de *los dioses* de la narratividad. La relevancia de *¡Hatari!* es más temática y no tiene tanta relación con la estructura narrativa. La película repite uno de los escenarios de la historia preferidos de Hawks: se deja a un pequeño grupo de personas en una situación aislada de forma arbitraria, en la que la muerte y el amor se combinan con la dinámica interna del grupo. El grupo Hawkiano tiene una cierta repercusión en *El desprecio*: aquí otra vez un pequeño grupo de personas se reúne debido al contacto de sus profesiones creando un drama de conflictos y lealtades profesionales y personales.

Me gustaría finalizar reflexionando sobre la importancia particular de *Te querré siempre* para *El desprecio*, no solo en la filmación de las estatuas de dioses, sino también, de manera más general, en la historia del matrimonio en crisis. Aquí las referencias latentes del cine conectan específicamente con el modernismo de la citación como un mecanismo formal. Godard confirma la importancia de la película de Rossellini de forma muy precisa: al final de la escena de la *audición*, el grupo deja el cine y se paran para hablar fuera, lo que permite ver con claridad el póster de *Te querré siempre* de fondo. Esta película introduce otro tipo de palimpsesto en su relación con *El desprecio*. En primer lugar, la historia del matrimonio de Paul y Camille reescribe

la de Emilia y Ricardo de la novela *Il Dipezzo*, creando otra capa temporal, así como cualquier adaptación debería esconderse tras su reinterpretación [Figura 6]. En *Te querré siempre* Alex y Katherine Joyce son una pareja inglesa en Nápoles cuyo matrimonio, de repente, se desmorona. Durante uno de sus resentidos intercambios, Katherine se vuelve hacia Alex diciendo: «Te odio». Pero así como Godard utiliza la disputa de la pareja en *El desprecio* para citar *Te querré siempre*, Rossellini inserta en su película, sin reconocer la fuente, la pareja con problemas que aparece en *Los Muertos* de James Joyce. Katherine vuelve a contar la historia de Joyce, como un pensamiento transferido a sus recuerdos. Le recuerda a Alex que una vez fue amada por un joven que murió poco después; su sensibilidad y su poesía aún la persiguen y eso irrita a Alex, contribuyendo a dañar su deteriorada relación. A pesar de que Rossellini utiliza la historia para su propia ficción, sin dar ninguna pista de su condición de cita, comparte algo de la anomalía de Iampolski, que inserta, debido a una sensación de exceso o rareza, un tipo de bloqueo al texto. El monólogo de Katherine es bastante largo y está decorado con unos pocos detalles que pertenecen al original. Finalmente, Rossellini sí provee una pista de su fuente a través del nombre de la pareja: Joyce. La capa de referencias de un matrimonio en crisis a través de la novela de Moravia, la película de Rossellini y la historia de Joyce crea una red intertextual que acaba de forma más apropiada en *El desprecio* de Godard.

Con esta perspectiva, la presencia de *Te querré siempre* en *El desprecio* hace mucho más que citar a un director de gran importancia para Godard. En *Te querré siempre*, el recuerdo del joven fallecido actúa como una figura de una metáfora más general de la persecución, pero también actúa como una figura de la naturaleza espectral de la propia cita. La relación de *El desprecio* con *Te querré siempre*, y su referencia específica a Joyce genera una frágil



Figura 6. La historia del matrimonio de Paul y Camille reescribe la de Emilia y Ricardo de la novela *Il Dipezzo*, creando otra capa temporal, así como cualquier adaptación debería esconderse tras su reinterpretación. / Cortesía de Paramount Home Media Distribution Spain



unión con su *Ulises*, su reinterpretación de *La Odisea* dentro de la gran épica de la literatura modernista, siendo en sí misma un palimpsesto de citas y referencias. Estas conexiones son testigo de la significación de la cita como una estrategia moderna y la forma en que una cita del pasado funciona como un mecanismo estético precisamente para la destrucción de la tradición y la generación de lo moderno.

La propaganda que acompañó al seminario del Consorcio de Londres en *El desprecio* mencionó específicamente la película como «un tejido de citas». La frase, proveniente del ensayo de Roland Barthes de 1967 «La Muerte del autor», es un recordatorio de que el prolífico y estilístico uso de la citación y la referencia de Godard se antepone a su teorización. El origen de la frase, sin embargo, es también un recordatorio de que la búsqueda para delinear un fragmento y la anomalía a su fuente nunca puede estabilizar la incertidumbre del significado o determinar la intención que aparece en el centro de la cita. Ejemplos más o menos importantes siempre permanecerán ignorados, escondidos y descubiertos. Pero, de todos modos, el uso que hace Godard de la alusión y la referencia, del palimpsesto y de la cita en vivo, crea una forma de leer películas muy laminada. La experiencia de ver películas, para mí, una *cinéphile* formada en la *Cahiers politique des auteurs*, abarca el desencadenamiento de recuerdos y el reconocimiento del significado especial de las películas y de los directores citados. Por ejemplo, la referencia repentina, desmotivada y anómala a *Johnny Guitar* (1954) de Nicholas Ray me lleva de vuelta a la particular repercusión emocional que la película tuvo para los *cinéphiles* influenciados por *Cahiers*. Y la referencia nos remite a la temprana película de Godard *El soldadito* (Le Petit Soldat, 1963), en la que él cita el diálogo entre Joan Crawford y Sterling Hayden («Tell me lies») y a su lugar casi invisible pero clave en *Pierrot, el loco* (Pierrot le Fou, 1965). Es debido a Ferdinand, que había permitido a la sirvienta ir a

ver *Johnny Guitar*, por lo que Marianne ejerce de niñera y se vuelven a encontrar «después de cinco años».

Si existe la historia latente del cine, como en un palimpsesto, en otra capa temporal y de significado fuera de la de ficción, que permite desviarse por ese discurso diferente, entonces también da la vuelta alrededor de un nivel alegórico dentro del contenido manifiesto de la película. Así como el espectador lucha por descifrar las citas de la película, también Paul lucha por descifrar a Camille. Además, junto a, o eclipsado por, el enigma de Camille y su atractivo, aparecen signos y pistas que sugieren que el cine tiene un estatus similar para Godard en tanto que un enigma y un evasivo objeto de deseo. Y en este nivel alegórico, el amor perdido de Paul y Camille y su mutua incapacidad para entender su historia emocional se relaciona con el sentimiento de pérdida de Godard ante la desaparición del cine que le había formado tan completamente. Así como Paul promete al final de la película convertirse en el escritor que siempre quiso ser, sobreponiéndose al dolor por su amor perdido, también Godard se convirtió en un director de la Nueva Ola, sobreponiéndose al dolor por su amor por el cine de Hollywood de los años cincuenta. Como siempre, en Godard la belleza y la inescrutabilidad de su estrella femenina y del cine se fusionan en su sensibilidad estética y erótica. Finalmente, el uso de la citación en *El desprecio* cambia la incertidumbre de la emoción del espectador. La incertidumbre de la atribución, las anomalías abruptas que surgen en el texto, dejan al espectador con una sensación de deseo por comprender, siempre conscientes de olvidarse de lo central, satisfechos con algunos momentos de reconocimiento complacido. Además de su significancia modernista, sus capas de texto (como mecanismo formal e historia latente), la citación pone al espectador en la situación de deseo y pérdida que caracteriza la *sensación* de la película como un todo. ■

## Notas

\* Nota de la edición: este artículo se publicó originalmente en Colin MacCabe, Laura Mulvey (eds.), *Critical Quarterly, Special Issue: Godard's Contempt. Essays from the London Consortium*, 53, Julio del 2011. *L'Atante. Revista de estudios cinematográficos* agradece a la autora la cesión del texto que ve la luz por vez primera en español. También a Paramount Home Media Distribution Spain por autorizarnos a capturar los fotogramas de *El desprecio* (Le Mépris, Jean-Luc Godard, 1963) que ilustran estas páginas.

1 Tom Gunning analiza esta anécdota y demuestra que Lang la elaboró considerablemente durante años.

## Bibliografía

- AUMONT, Jacques (2000). Godard's *Le Mépris*. En Susan Hayward y Ginette Vincendeau (eds.), *French Film: Texts and Contexts*. Londres: Routledge.
- GODARD, Jean-Luc (1998). *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*. Cahiers du Cinéma.
- GUNNING, Tom (2000). *Fritz Lang*. Londres: The British Film Institute.
- IAMPOLSKI, Mikhail (1998). *The Memory of Tiresias. Intertextuality and Film*. California, MA: University of California Press
- MARIE, Michel (1990). *Le Mépris*. París: Editions Nathan.
- SCHATZ, Thomas (1998). *The Genius of the System. Hollywood Film-making in the Studio Era*. Londres: Faber and Faber.
- WOLLEN, Peter (1982). The Two Avant-gardes, *Studio international*, 190 (978); reimpresso en Peter WOLLEN (ed.) *Readings and Writings: semiotic counter-strategies*. Londres: Verso.

Laura Mulvey es profesora de cine en Birkbeck College, y directora del Birkbeck Institute for the Moving Image. Sus publicaciones incluyen: *Visual and Other Pleasures* (1989/2009), *Fetishism and Curiosity* (1996/2013), *Citizen Kane* (1996/2012), *Death Twenty-four Times a Second* (2006). Sus películas incluyen, codirigidas con Peter Wollen, *Riddles of the Sphinx* (1978/2013) y *Frida Kahlo and Tina Modotti* (1980); con Mark Lewis, *Disgraced Monuments* (1994) y *23 August 2008* (2013).