

# DEL CINÉMA MILITANT AL CINÉ-ESSAI. LETTER TO JANE DE JEAN-LUC GODARD Y JEAN-PIERRE GORIN

LOURDES MONTERRUBIO

## CINÉMA MILITANT

---

La máxima expresión del documental político en el ámbito francés es, sin duda, el denominado *cinéma militant* producido entre 1968 y 1981. Una práctica cinematográfica nacida de las circunstancias político-sociales que dieron lugar al Mayo del 68 y que se extendió a la década de los setenta, donde también se extinguió. Cine militante ampliamente estudiado en diversos volúmenes –Gauthier et alii (dir.) (2004); Biet y Neveux (dir.) (2007)– que Sébastien Layerle así describe: «Los compromisos cinematográficos de la primavera de 1968 transformaron las fronteras que separaban lo profesional de lo no profesional, el sistema de sus márgenes, el acto creador del activismo. La vida del film militante se desarrolla fuera de los circuitos tradicionales, desafiando así corporativismos e instituciones. Su paternidad moral y jurídica se halla subvertida por las nuevas divisiones del trabajo entre “equipos” fundados sobre lo colectivo y lo anónimo» (LAYERLE, 2008: 15-16). Un compromiso cinematográfico que supuso el abandono de la noción de *auteur* de la modernidad cinematográfica por parte

de diversos cineastas para materializar una práctica fílmica colectiva y anónima que se convierta en arma política, como promulgaba el manifiesto *Por un cine militante* de los Estados Generales del Cine: «Por este motivo defendemos: la utilización de los films como arma de lucha política [...] sobre los cuales todos los militantes implicados ejercen un control político tanto en su realización como en su difusión»<sup>1</sup>. Chris Marker y Jean-Luc Godard serán los autores más representativos de esta ruptura. El primero organiza la realización colectiva de *Loin de Vietnam* [Lejos de Vietnam] (1967), en la que participa el segundo, y ambos dirigen la producción de los *Cinétracts* en 1968. El primero crea el colectivo SLON, más tarde ISKRA, y el segundo el grupo Dziga Vertov.

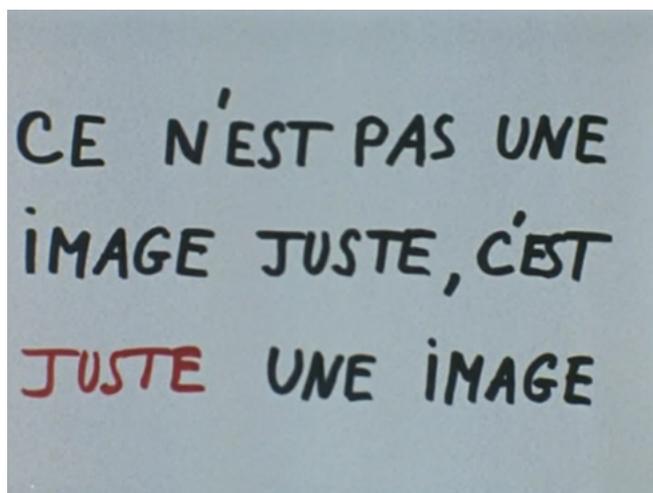
Un cine militante que en sus inicios se asocia al *cinéma direct* y que más tarde evoluciona hacia otros espacios. Dentro de esa evolución, Raymond Lecler analiza cómo la hibridación de ese cine directo con la ficción provoca la rehabilitación de la noción de *auteur*: «[...] es con la implicación en el cine militante de autores ya reconocidos como Godard o Marker, y mediante la deriva hacia la pues-

ta en escena y la ficción, como la noción de autor se reintroduce progresiva y tácitamente» (LECLER, 2010: 60). El presente artículo pretende mostrar cómo la consolidación de la forma cinematográfica del film-ensayo en la obra de Jean-Luc Godard es consecuencia de la evolución en su experiencia del cine militante. Una relación entre *cinéma militant* y *ciné-essai* que se produce igualmente, aunque con diferentes parámetros, en la práctica cinematográfica de Marker.

### EL GRUPO DZIGA VERTOV

En 1969 Jean-Luc Godard y Jean-Pierre Gorin fundan el Grupo Dziga Vertov con el firme propósito de realizar un cine revolucionario, dentro de la ideología maoísta en la que ambos militaban. Aunque su colaboración comienza en el montaje de *Viento del este* (*Vent d'Est*, 1969), el grupo reivindicará a posteriori las tres películas que Godard había realizado con anterioridad, desde el comienzo del Mayo del 68 -*Una película como cualquier otra* (*Un film comme les autres*, 1968), *British sounds* [Sonidos británicos] (1969) y *Pravda* [Verdad] (1969)- inmerso ya en este giro revolucionario de su trabajo cinematográfico. El propio Godard describía así cuál era el objetivo del grupo, diferenciándose de la práctica militante del momento: «[...] intentar construir una nueva célula que no hiciese cine, sino que intentase hacer políticamente cine político, lo que era bastante distinto de lo que hacían los demás cineastas militantes»<sup>2</sup> (LEFÈVRE, 1983: 87). Tras casi una década como uno de los autores consagrados de la *Nouvelle Vague*, y más de una docena de películas bajo los principios de *les jeunes turcs*, Godard anunciaba los acontecimientos de Mayo del 68 en *La chinoise* (1967), película que evidencia ya el cambio en las prioridades cinematográficas del cineasta.

La dinámica de producción de los trabajos del grupo es siempre la misma: una televisión europea encarga una película al director por excelencia de la *Nouvelle Vague*, para más tarde rechazar el



Arriba. *Una película como cualquier otra* (*Un film comme les autres*, Grupo Dziga Vertov, 1968)

Centro. *Viento del este* (*Vent d'Est*, Grupo Dziga Vertov, 1969)

Abajo. *Luchas en Italia* (*Lotte en Italia*, Grupo Dziga Vertov, 1970)

resultado y negarse a programarla. Godard y Gorin, convencidos de que la producción es la acción más importante, y de que sus trabajos van dirigidos a los militantes revolucionarios y no al gran público, continúan con esta forma de producción mientras las televisiones les proporcionan la financiación necesaria. Tras *Viento del este*, el grupo realiza *Luchas en Italia* (Lotte en Italie, 1970) y *Vladimir y Rosa* (Vladimir et Rosa, 1970). Entre ambos trabajos, Godard y Gorin viajan a Jordania para rodar una película sobre la lucha por la liberación palestina financiada por la Liga Árabe y titulada *Jusqu'à la Victoire* [Hasta la victoria] (1970). Dificultades de diversa índole y los acontecimientos del Septiembre Negro hacen que el montaje de la película se retrase. Con ocasión de este viaje, el periódico de *Al Fatah* publicará un texto firmado por Godard en julio de 1970<sup>3</sup> que supone una suerte de manifiesto del grupo, donde se precisan las claves de esta nueva práctica cinematográfica: «Rodar políticamente un film. Montarlo políticamente. Difundirlo políticamente» (GODARD, 2006: 138). En él se reivindica su tarea revolucionaria secundaria, la que desempeñan en el terreno cinematográfico, y se explica la necesidad de implementar el materialismo dialéctico en el trabajo audiovisual mediante una práctica del montaje que retome las teorías del cineasta bolchevique Dziga Vertov, de quien el grupo toma el nombre. Daniel Faroult analiza así la primacía del montaje en la concepción de este cine revolucionario:

Se afirma la primacía de las “relaciones entre imágenes” sobre las imágenes en sí mismas [...] Rompiendo con una relación ontologista o inmanentista de la imagen, Godard reafirma y desarrolla el principio *vertoviano* de la primacía otorgada al montaje [...] A través de las relaciones entre imágenes que impone o propone, instaura un desarrollo lógico, causal, de comparación. De este modo, el cineasta elabora una concepción del mundo capaz de cuestionar las representaciones. Este montaje se convierte así en el pensamiento hecho cine (FAROULT, 2006: 134).

Materialización de un pensamiento cinematográfico que señala ya el horizonte del film-ensayo y donde el montaje debe establecerse como metodología del materialismo dialéctico, de la confrontación y el cuestionamiento de imágenes y sonidos: «Es el imperialismo el que nos enseña a considerar las imágenes en sí mismas, el que nos hace creer que una imagen es real. Cuando el mero sentido común nos dice que una imagen solo puede ser imaginaria, precisamente porque es una imagen. Un reflejo. Como tu reflejo en un espejo. Lo que es real, en primer lugar, eres tú mismo y, después, la relación entre tú y ese reflejo imaginario. Lo que es real, entonces, es la relación que estableces entre los diferentes reflejos o las diferentes fotografías de ti mismo» (GODARD, 2006: 139-140). La acción revolucionaria implica entonces destruir esta práctica imperialista para crear nuevas imágenes y sonidos, nuevas relaciones entre esos elementos que configuren el cine revolucionario de la lucha de clases. Bajo ese nuevo prisma, las teorías *althusserianas* acerca del concepto de *ideología* como el conjunto de las pequeñas prácticas cotidianas (desarrollado en *Luchas en Italia*) son reivindicadas en el campo cinematográfico. El acto de ver una película supone también una práctica ideológica: si el espectador *consume* las imágenes como *reales*, sin cuestionar su construcción, estará realizando una ideología imperialista. Si, por el contrario, recibe las imágenes como reflejos manipulados de la realidad, se cuestiona sobre las relaciones entre ellas y, de manera indispensable, entre las imágenes y él mismo, entonces el espectador estará produciendo una práctica revolucionaria en el visionado de la película. Por tanto, la tarea revolucionaria del cineasta es doble: desactivar la lógica de la cadena de imágenes impuesta por el imperialismo – *destruir sus imágenes*– y fabricar otras nuevas que muestren las contradicciones del movimiento revolucionario y de la lucha de clases para, a través de su análisis, poder llegar a resolverlas.

*Jusqu'à la victoire*, finalmente, no llegará a completarse como film del grupo. Será en 1974 cuando



*Todo va bien* (*Tout va bien*, Jean-Luc Godard y Jean-Pierre Godard, 1972)

Godard y su nueva *partenaire*, Anne-Marie Miéville, retomen este material para crear *Aquí y en otro lugar* (*Ici et ailleurs*, 1974). Por último, *Todo va bien* (*Tout va bien*, 1972) y *Letter to Jane: an investigation about a still* [Carta a Jane: investigación sobre una imagen] (1972) son los dos últimos trabajos de la pareja Godard-Gorin, no firmados ya por el grupo. Dos películas intrínsecamente unidas, que inauguran un procedimiento ampliamente utilizado por Godard con posterioridad: la revisitación de la ficción para la constitución de un trabajo ensayístico que explore los espacios de la primera desde el punto de vista del segundo.

### **TODO VA BIEN**

Agotado el sistema de producción financiado por las televisiones de diferentes países europeos, Godard y Gorin deciden poner en pie una nueva película, *Todo va bien*, que supone el regreso a la industria cinematográfica establecida, gracias a la inclusión en el proyecto de dos grandes *vedettes*: Jane Fonda e Yves Montand. La elección de los actores no responde a una mera estrategia comercial. El interés de los directores por ambos intérpretes radica en la imagen pública de intelectuales militantes de izquierdas que estos poseen. Es la dialéctica entre la representación del intelectual y su imagen pública y compromiso político lo que los cineastas quieren abordar en este film. Con la participación de ambos intérpretes el film obtiene la financiación necesaria para su realización dentro de un esquema de producción imperialista, primera de las contradicciones mostradas en la obra. Godard define la película como una nueva ofensiva en el terreno de la industria cinematográfica, frente a los que quieren ver en *Todo va bien* una ruptura en su trayectoria revolucionaria: «En la actualidad, tomar la ofensiva consiste en hacer *Love Story*, pero de modo distinto. Consiste en decir: vais a ver un film de amor con vuestras *vedettes* preferidas. Se quieren y se pelean como en todos los films. Pero lo que les separa o les reú-

ne, nosotros lo nombramos: es la lucha de clases»<sup>4</sup> (GODARD, 1976: 175). En cuanto a la elección de los actores, Gorin explica así la motivación de la misma: «Lo importante es que descubramos, detrás del término “vedette”, cuál es aquí la función del actor y que hagamos que esa función social pueda ser operativa dentro del análisis de una situación social dada»<sup>5</sup> (GODARD, 1998: 370). La posible repercusión de este proyecto, por realizarse dentro del *establishment* cinematográfico, convierte *Todo va bien* en la propuesta más ambiciosa de Godard-Gorin. El trabajo dialéctico cinematográfico de la pareja se establece entonces en torno a una clara pregunta, inevitable tras cuatro años de *experiencia revolucionaria*, en un momento en el que un balance político se evidencia como imprescindible. Expone Gorin: «Si hay una pregunta que plantee *Todo va bien*, es la siguiente: “¿Que piden los elementos avanzados de la clase obrera a los intelectuales, a ciertos elementos avanzados de los intelectuales?”» (GODARD, 1998: 374).

MAI 1968

MAI 1972

FRANCE 1972

TOUT VA BIEN

Con estos intertítulos sobre fondo negro comienza la película. Tras ellos, aparecen los créditos sobre los que escuchamos la claqueta de diferentes tomas del rodaje. Una vez situados histórica y *revolucionariamente* –la lucha política dentro del ámbito cinematográfico–, las voces en off de los creadores –una masculina y otra femenina– conversan sobre los requisitos para realizar una película: se necesita dinero y crear una historia para las *vedettes* protagonistas. Cuatro años después de ese mayo del 68 ya inscrito en los intertítulos iniciales, es hora de hacer balance de la soñada y ensayada revolución: *todo va bien*. Suzanne es una periodista americana que trabaja para el *American Broadcasting System* en París, a cargo de las crónicas políticas. Jacques, su pareja, es un director de cine reciclado en el terreno de la publicidad tras mayo del 68. Su relación se forjó entonces y cuatro



*Letter to Jane: an investigation about a still (1972)*

años después necesita, para poder redefinirse, del mismo análisis materialista que la realidad histórica en la que viven.

LUTTE DE CLASSES

1968 – FRANCE – 1972

El hoy de la pareja debe construirse como una nueva síntesis a partir de las contradicciones que arrojan esos dos mayos separados por cuatro años de lucha. Las voces demiúrgicas retoman la palabra en el epílogo-síntesis de la obra:

- Y diremos simplemente que él y ella han empezado a pensarse históricamente.
- Ojalá cada cual fuera su propio historiador.
- Yo. Francia. 1972.
- Francia. 1972. Historia. Yo.
- Yo. Tú.
- Yo. Tú.
- Francia. 1972.
- Ojalá cada cual fuera su propio historiador. Así viviríamos con más cuidado y más exigencia.
- Yo, tú, él, ella, nosotros, vosotros.

La obra sintetiza un balance político y filmico. Un *todo va bien* político con dos perspectivas enfrentadas, la reaccionaria y la revolucionaria. Un *todo va bien* fílmico, sobre la función social del cine -comercial o política, imperialista o revolucionaria- y sobre la responsabilidad individual de los creadores en ese devenir del arte cinematográfico. Continuar la lucha revolucionaria significa la aceptación de un continuo reciclaje, en este caso, la reeducación de los intelectuales a favor de la lucha de clases. *Pensarse históricamente*, ser uno mismo su propio historiador, como indican las voces creadoras en el epílogo del relato, supone ejercer la ideología en cada acto personal y cotidiano, bajo la propia responsabilidad y compromiso revolucionario, para situar el Yo al mismo nivel que la *Historia*.

## LETTER TO JANE

Meses después del estreno en Francia de *Todo va bien*, recibida de forma negativa por la crítica y el público, la revista *L'Express* publicará, el 31 de julio de 1972, un reportaje sobre la visita de Jane Fonda a Hanoi, en apoyo al gobierno norvietnamita y en contra de la intervención estadounidense. La fotografía central del reportaje supone para Godard y Gorin la imagen síntesis de la contradicción que pretendían exponer en *Todo va bien*. Por este motivo, deciden incluir la misma en el folleto que acompañará la presentación de la película en su estreno en los festivales de Venecia, Nueva York y San Francisco. Además, en el mes de septiem-



*Letter to Jane: an investigation about a still (1972)*

bre, y en un solo día de rodaje, se produce *Letter to Jane*: un film-ensayo de cincuenta minutos a partir de la célebre fotografía. La intención de sus directores es que este trabajo acompañe a *Todo va bien* en su estreno y gira por Estados Unidos<sup>6</sup>.

El título de la obra define el objeto cinematográfico creado, una carta audiovisual dirigida a Jane Fonda -actriz protagonista de *Todo va bien* y actriz militante protagonista del reportaje publicado por *L'Express*- acerca de la ya célebre fotografía-testimonio de su visita a Hanoi. Una misiva que pretende revelar la contradicción que encierra esa imagen, la contradicción que los cineastas quisieron abordar en *Todo va bien* y que ellos mismos consideran como un intento fallido. Exponen en su misiva: «En la actualidad se dice a menudo que el cine debe “servir al pueblo”. Okay. En lugar

de teorizar sobre los defectos y cualidades de *Tout va bien*, vamos a dirigirnos a Vietnam. Pero vamos a ir por y con los medios de *Tout va bien*. Vamos a mirar, si así puede decirse, como *Tout va bien* “trabaja” en Vietnam. A continuación podremos sacar eventualmente algunas conclusiones de este efecto práctico, sobre las cosas que hacer o evitar, cada uno de nosotros allí donde esté, con su mujer, su patrón, sus hijos, su dinero, sus deseos, etc.» (GODARD, 1976: 143). La carta enunciada de forma alternativa por las voces de Godard y Gorin se revela entonces como el dispositivo más oportuno para, en el espíritu dialéctico de sus autores, crear un discurso dirigido a distintos destinatarios: Jane Fonda, los espectadores, los críticos, los militantes y el imperio. A través del análisis semiótico de la fotografía y de su enfrentamiento dialéctico con fotogramas de *Todo va bien* y otros materiales de foto-fija, los directores quieren ahora, desde el terreno del ensayo cinematográfico, afrontar la misma cuestión que planteaba su film anterior en territorio ficcional: ¿qué papel deben desempeñar los intelectuales en la revolución?, y revelar la contradicción de su puesta en práctica: ¿contribuye Jane Fonda a la causa del pueblo vietnamita con la publicación de esta fotografía o coadyuva a la manipulación política de la situación por parte del gobierno norteamericano? Mientras la ficción cinematográfica ha permanecido en el terreno de la teoría, la realidad fotográfica ha impuesto su respuesta práctica. Así, *Letter to Jane* propone la dialéctica entre la imagen fotográfica-imperialista y la cinematográfica-revolucionaria, mediante la presencia de Jane Fonda en ambos materiales, desempeñando la misma *función social*.

Mediante su análisis semiótico, la fotografía se revela como reflejo *construido* de la realidad que dirige su interpretación y condiciona la pregunta que propone. La fotografía no es una realidad que cada observador pueda evaluar, sino que se trata ya de una respuesta previa y construida a las preguntas que debiera suscitar. La pregunta ya no es: ¿qué se ve en esta fotografía?, sino ¿qué nos hace ver esta fo-

tografía? El mensaje que el pueblo vietnamita desea transmitir es manipulado por el capitalismo norteamericano. La *misiva fotográfica* es así *intervenida y reescrita*, lo que a su vez destruye el trabajo que la actriz realiza en otros ámbitos, como el cinematográfico, en *Todo va bien*. Se subraya la responsabilidad individual de la lucha revolucionaria en todos los espacios, evidenciando la dialéctica entre el rol que el pueblo vietnamita le pide interpretar a la actriz y la función que finalmente esta ejerce, produciéndose entonces la manipulación imperialista del mensaje revolucionario a través de la función social de una actriz militante.

Finalizado el análisis de la imagen fotográfica, llega el momento de realizar la práctica política consecuente. Frente a la fotografía ya realizada, y pese a la manipulación sufrida por esta, es posible la acción política revolucionaria a través de su publicación. Una forma diferente de darla a conocer. Esa otra forma es la *ensayada* en *Todo va bien* –frente a la forma hegemónica capitalista representada por la fotografía de Fonda– que encuentra finalmente su lograda materialización en *Letter to Jane*. La concepción de la relación entre construcción cinematográfica y realidad, no como reflejo la una de la otra, sino como espacios de la puesta en práctica de una ideología, es la concepción política del trabajo cinematográfico de Godard y Gorin: poner el pensamiento cinematográfico al servicio de la reflexión política. En el texto escrito publicado en *Tel Quel*, que se extiende más allá del texto sonoro del film, las voces de Godard y Gorin concluyen: «Esa es la realidad, dos sonidos, dos imágenes, lo antiguo y lo nuevo y sus combinaciones. Porque el capital imperialista dice que dos se fusionan en uno (y solo muestra una foto tuya) y la revolución social y científica dice que uno se divide en dos (y muestra cómo en ti lo nuevo lucha contra lo antiguo)» (GODARD, 1976: 166).

## DEL CINÉMA MILITANT AL CINÉ-ESSAI

La evolución hacia el espacio del cine-ensayo en la obra de Godard es la consecuencia de su propó-



Cortometraje *Camera-eye* de Jean-Luc Godard, perteneciente a *Loin du Vietnam* (1968)

sito de realizar un cine revolucionario. Es el activismo cinematográfico lo que empuja al cineasta hacia los espacios del pensamiento fílmico. Si bien es cierto que encontramos elementos ensayísticos en *Dos o tres cosas que yo sé de ella* (*Deux ou trois chose que je sais d'elle*, 1966) y *La gaya ciencia* (*Le gai savoir*, 1968), es *Camera-eye* [Cámara-ojo], su contribución al largometraje colectivo *Loin de Vietnam*, la primera obra del cineasta que responde a la caracterización del film-ensayo tal y como la entendemos en la actualidad. Sin embargo, la experiencia colectiva y anónima del cine militante inmediatamente posterior veta la expresión de la subjetividad que Godard materializaba en este cortometraje. Los trabajos del grupo, no obstante, le permitieron experimentar con diversos elementos de esta forma fílmica. De este modo, cuando el grupo se disuelve, Godard y Gorin recuperan la primera persona de la enunciación cinematográfica para realizar *Letter to Jane*, que supone la consolidación del film-ensayo tras la primera tentativa de *Camera-eye*. La evolución que se percibe entre ambos films solo se explica mediante la experiencia del cine militante que los separa. Dos obras que, desde el antes y el después de la experiencia revolucionaria, comparten su temática. En la primera encontramos la misma reflexión en torno a la *función social* del intelectual dentro de la lucha revolucionaria, en este caso la del propio Godard como cineasta, que ya hemos analizado en *Letter to Jane*.

El film-ensayo se define como expresión del proceso de pensamiento y de la auto-reflexión de una subjetividad mediante la hibridación de ficción, no ficción y cine experimental. Una forma fílmica estudiada por diferentes autores cuyas aportaciones han generado un amplio recorrido teórico minuciosamente descrito y analizado por Antonio Weinrichter (2007). Entre ellos, Phillip Lopate (1996) defiende la necesidad de la presencia de un texto (hablado o escrito) que represente una perspectiva única e intente trazar un discurso razonado sobre un problema. Un texto que exprese

un punto de vista personal y que contenga una intención de estilo. Josep María Català, por su parte, sitúa la esencia del film-ensayo en su característica auto-reflexiva. El ensayo cinematográfico se define como una reflexión fílmica a través de la dialéctica entre materiales visuales y sonoros «en cuya estructuración permanecen los trazos visibles del proceso de pensamiento» (CATALÀ, 2000: 84). Más tarde, José Moure (2004: 36-37) incide sobre la hibridación entre ficción y no ficción como el territorio natural del cine-ensayo, y señala la frontera entre la obra realizada y la obra por realizar como su temporalidad. *Letter to Jane* responde a esta caracterización materializando una auto-reflexión que se desliza en la zona de indeterminación que surge entre la ficción de *Todo va bien* y la no ficción de la fotografía publicada en *L'Express*, para desarrollarse en la temporalidad histórica entre la obra acabada y el trabajo en desarrollo. Una noción esencial de *presente de la creación ensayística* generada en gran medida por el dispositivo epistolar. Laura Rascaroli, además, subraya la importancia de la vertiente dialogística y del espectador: «La estructura del film-ensayo [...] es la de una constante interpelación; cada espectador, como individuo y no como miembro de una audiencia colectiva y anónima, es instado a involucrarse en una relación dialógica con el enunciador, a participar de forma activa, intelectual y emocionalmente, e interactuar con el texto. La posición espectral se construye en singular, ya que el genuino film-ensayo formula preguntas sin ofrecer claras respuestas» (RASCAROLI, 2009: 35-36). Más recientemente, Timothy Corrigan añade la relevancia de la *experiencia pública* de la subjetividad, entendida como el encuentro de esta última con el *cada día*. Lugares, personas y acontecimientos que evidencian la multiplicidad y variabilidad de la experiencia espacial y temporal cotidiana (CORRIGAN, 2011: 32).

En el mencionado artículo de Moure, este enumera cinco características del ensayo cinematográfico que engloban y sintetizan las ya enunciadas por los autores citados. De nuevo, hallamos

en la misiva de Godard y Gorin una perfecta ejemplificación de todas ellas: operación relacional de diferentes materiales culturales; revelación de un *pensamiento en acto*; simultaneidad del discurso y la reflexión sobre el mismo; presencia del yo del autor, del *ensayista*; y comunicación dialógica con el espectador (MOURE, 2004: 37-38). Si Moure circunscribe así el espacio del ensayo cinematográfico, Alain Ménil aporta al mismo dos polaridades: tentativa-tentación y objetividad-subjetividad (MÉNIL, 2004: 98-99). *Letter to Jane* se genera como *tentativa* de la práctica política a partir de la *tentación* de la fotografía publicada para enfrentar la supuesta *objetividad* fotográfica con su percepción, análisis e interpretación *subjetiva*, con su investigación: «No hay ensayo que no sea, de alguna manera, la experiencia de su propia aventura, que no sea al mismo tiempo que una búsqueda, una investigación o una indagación *a propósito de* o *con motivo de*, motivo de una invención, invención de su propio método y de su propio proceso. No hay ensayo que no incluya el vagabundeo del pensamiento [...] lo que llamamos digresión y que es condición primera y última del pensamiento» (MÉNIL, 2004: 101). *Investigación* y *digresión* que encuentran en el discurso epistolar de *Letter to Jane* una eficaz herramienta para desarrollar lo que Ménil denomina «función meta» (MÉNIL, 2004: 102). Al análisis de la fotografía, que supone la investigación metalingüística acerca del lenguaje fotográfico, se suma la reflexión metalingüística sobre el cine de ficción con la presencia de *Todo va bien* y del espacio ensayístico que la misiva genera a medida que se desarrolla. Todo ello para materializar la digresión, el *ensayar pensar* definido por Alain Bergala (2000: 14), como concepto fundamental del film-ensayo.

Finalmente, es preciso evidenciar que las obras analizadas materializan también la idea propuesta por Jean-Louis Leutrat acerca de la relación entre el film-ensayo y la forma del díptico: «La forma del díptico creo que se adecua perfectamente al ensayo "sobre" el cine. ¿Por qué? Porque revela algo del fun-

cionamiento del cine, al menos tal y como lo proyectamos imaginariamente: el principio de vasos comunicantes (las dos bobinas donde una se vacía mientras la otra se llena, el vampirismo del cine...)» (LEUTRAT, 2004: 242). Una fórmula inaugurada con la pareja *Todo va bien-Letter to Jane* y desarrollada con amplitud en la trayectoria posterior de Godard, una vez abandonada la lucha revolucionaria: *Salve quien pueda la vida* (*Sauve qui peut* (la vie), 1979) y *Scénario de Sauve qui peut la vie* [Guion de *Salve quien pueda* (la vida)] (1979); *Pasión* (*Passion*, 1982) y *Guion del film Pasión* (*Scénario du film Passion*, 1982); *Yo te saludo, María* (*Je vous salue, Marie*, 1983) y *Petites notes à propos du film Je vous salue, Marie* [Pequeñas notas a propósito de la película *Yo te saludo, María*] (1983). No debemos ignorar aquí la relación entre las obras ensayísticas y sus propuestas discursivas: la carta, el guion y las notas son dispositivos enunciativos de la subjetividad, donde puede ejercitarse la auto-reflexión. En todas ellas, como indica Leutrat, hay un discurso sobre lo cinematográfico, que en el caso de *Todo va bien-Letter to Jane* gira en torno a la pregunta de cómo llevar la práctica revolucionaria al campo audiovisual. *Todo va bien* lo hace desde los postulados brechtianos de la puesta en escena y *Letter to Jane* desde el análisis y cuestionamiento de todo elemento audiovisual y su construcción, para posibilitar una representación que siempre es consecuencia y reflejo de una práctica política.

Tras todo lo expuesto, se confirma cómo el procedimiento ensayístico enunciado en *Elogio del amor* (*Éloge de l'amour*, 2001) tiene ya su primeras materializaciones en *Camera-eye* y *Letter to Jane*. Ley del ensayo así sintetizada por Cyril Neyrat: «Ley del ensayo: comparar, a partir de la propia experiencia, inventar la comparación. Cuando una experiencia nueva está sobre la balanza, el pensamiento nace de la comparación con otra experiencia, recuperada del pasado, depositada sobre el otro plato. Merleau-Ponty lo escribía a propósito de Montaigne: “ser consciente es estar en otro lado”. “Siempre pensamos en otra parte”» (NEYRAT,

2004 : 168). Film-ensayo godardiano que se nutre de la experiencia del *cinéma militant*, ya que el segundo desarrolla y experimenta con los elementos que son definitorios del primero: la reflexión; el montaje como herramienta para la confrontación de imágenes y sonidos, que desea desterrar su percepción inmanentista; y el espectador como parte activa de una práctica dialogística. El film-ensayo surge entonces de la irrupción de la subjetividad en la experiencia cinematográfica revolucionaria, convirtiendo la reflexión en auto-reflexión y la práctica ideológica en digresión, en proceso de pensamiento. Es la reflexión acerca de cómo hacer de la práctica cinematográfica una acción política la que genera la necesidad de crear *una forma que piensa*. El ensayo cinematográfico alcanza así su autonomía para abandonar más tarde el territorio del cine militante de donde ha surgido. ■

## NOTAS

\* Las imágenes que ilustran este artículo han sido aportadas voluntariamente por el autor del texto; es su responsabilidad el haber localizado y solicitado los derechos de reproducción al propietario del *copyright*. En cualquier caso, la inclusión de imágenes en los textos de *L'Atalante* se hace siempre a modo de cita, para su análisis, comentario y juicio crítico. (Nota de la edición).

- 1 *Le cinéma au service de la révolution*, Bulletins des États Généraux du Cinéma n° 3, décembre 1968. Paris: Éditions du Terrain Vague.
- 2 Declaraciones de Godard para la publicación *Cinéma 70* n° 151, recogidas por Raymond Lefèvre en *Jean-Luc Godard*, Paris Edilig, 1983.
- 3 Este texto se reeditó en *La Palestine et le cinéma*, edición a cargo de Guy Hennebelle y Khemaïs Khayati. Éditions du Centenaire. Paris. 1977. pp. 205-211. Recogido más tarde en *Jean-Luc Godard. Documents*, de donde lo tomamos.
- 4 Entrevista realizada por Ivonne Baby para *Le Monde*, 27 de abril de 1972, p. 17, y recogida en *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard* Tome I 1950-1984. Paris,

Cahiers du Cinéma. Presentamos la traducción al español de Ramón Font incluida en *Jean-Luc Godard y el grupo Dziga-Vertov: un nuevo cine político* (1976) Barcelona: Anagrama, pp. 171-176.

- 5 Entrevista realizada por Michel Boujut, Jean-Claude Deschamps y Pierre-Henri Soller para *Politique Hebdo* n° 26, 27 de abril de 1972, y recogida en *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard* Tome I 1950-1984. Paris, Cahiers du Cinéma.
- 6 A finales de ese mismo año, el texto enunciado en inglés en la película por la voces off de Godard y Gorin será publicado en francés, *Enquête sur une image*, en la revista *Tel Quel* (n° 52 hiver 1972, pp.74-90). Utilizamos para las citas la traducción al español de Ramón Font incluida en *Jean-Luc Godard y el grupo Dziga-Vertov: un nuevo cine político* (1976) Barcelona: Anagrama, pp. 139-166.

## REFERENCIAS

- BERGALA, Alain (2000). Qu'est-ce qu'un film-essai. En S. ASTRIC, *Le film-essai: identification d'un genre* (catálogo). Paris: Bibliothèque Centre Pompidou.
- BIET, Christian, NEVEUX, Olivier (dir.) (2007). *Une histoire du spectacle militant : théâtre et cinéma militants, 1966-1981*. Vic-la-Gardiole: l'Étrepemps éd.
- CATALÀ, Josep Maria (2000). El film-ensayo: la didáctica como una actividad subversiva. En *Archivos de la Filmoteca*, n° 34, 79-97.
- CORRIGAN, Timothy (2011). *The essay film: From Montagne, After Marker*. New York: Oxford University Press.
- FAROULT, Daniel (2006). Never more Godard. Le Groupe Dziga Vertov, l'auteur et la signature. En N. BRENEZ, D. FAROULT et alii. (eds.), *Jean-Luc Godard. Documents* (pp. 120-126). Paris: Éditions du Centre Pompidou.
- GAUTHIER, GUY, HELLER, Thomas, LAYERLE, Sébastien, MARTINEAU-HENNEBELLE, Monique (dir.) (2004). *Le cinéma militant reprend le travail*, *CinémAction* n° 110.
- GODARD, Jean-Luc (1976). *Jean-Luc Godard y el grupo Dziga-Vertov: un nuevo cine político*. Barcelona: Anagrama.
- (1998). *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard. Tome I 1950-1984*. Paris: Cahiers du Cinéma / Éditions de l'Étoile.
- (2006). « Manifeste », *El Fatah*, juillet 1970. En N. BRENEZ, D. FAROULT et alii. (eds.), *Jean-Luc Godard. Documents* (pp. 138-140). Paris: Éditions du Centre Pompidou.
- LAYERLE, Sébastien (2008). *Caméras en lutte en mai 68 : "par ailleurs le cinéma est une arme"*. Paris: Nouveau Monde.
- LECLER, Romain (2010). La mue des « gaspilleurs de pellicule ». Ou comment les cinéastes militants ont réhabilité la notion d'auteur (1968-1981). En *Raisons politiques* n° 39, 29-61.
- LEFÈVRE, Raymond (1983). *Jean-Luc Godard*. Paris: Edilig.
- LEUTRAT, Jean-Louis (2004). Un essai transformé. En S. LIANDRAT-GUIGUES y M. GAGNEBIN (dirs.), *L'essai et le cinéma* (pp. 237-249). Paris: Éditions Champ Vallon.
- LOPATE, Phillip (1996). In the Search of the Centaur. En C. WARREN (ed.), *Beyond Document. Essays on Nonfiction Film* (pp. 243-270). Hannover, London: Wesleyan University Press.
- MÉNIL, Alain (2004). Entre utopie et hérésie. Quelques remarques à propos de la notion d'essai. En S. LIANDRAT-GUIGUES y M. GAGNEBIN (dirs.), *L'essai et le cinéma* (pp. 87-126). Paris: Éditions Champ Vallon.
- MOURE, José (2004). Essai de définition de l'essai au cinéma. En S. LIANDRAT-GUIGUES y M. GAGNEBIN (dirs.), *L'essai et le cinéma* (pp. 25-39). Paris: Éditions Champ Vallon.
- NEYRAT, Cyril (2004). L'essai à la limite de la terre et de l'eau. En S. LIANDRAT-GUIGUES y M. GAGNEBIN (dirs.), *L'essai et le cinéma* (pp. 157-170). Paris: Éditions Champ Vallon.
- RASCAROLI, Laura (2009). *The personal camera: subjective cinéma and the essay film*. London, New York: Wallflower Press.
- WEINRICHTER, Antonio (2007). Un concepto fugitivo. Notas sobre el film-ensayo. En *La forma que piensa. Tentativas en torno al cine-ensayo* (pp. 18-48). Navarra, Festival Internacional de Cine Documental de Navarra.

**DEL CINÉMA MILITANT AL CINÉ-ESSAI.  
LETTER TO JANE DE JEAN-LUC GODARD Y  
JEAN-PIERRE GORIN**

**Resumen**

El presente artículo pretende mostrar cómo la consolidación de la forma cinematográfica del film-ensayo en la obra de Jean-Luc Godard es consecuencia de la evolución de su experiencia en el *cinéma militant*. Un cine militante que surge de las circunstancias político-sociales que dieron lugar a mayo del 68 y que en el caso del cineasta se materializa mediante su participación en el Grupo Dziga Vertov. Los elementos definitorios de la experiencia fílmica del grupo —la primacía del montaje, la dialéctica entre imágenes y sonidos y la relevancia del espectador como parte activa de una práctica dialogística— son los mismos que propician la forma ensayística cuando la obra se enuncia desde la subjetividad del autor. Con el análisis de *Letter to Jane* pretendemos mostrar cómo la irrupción de la subjetividad en la práctica cinematográfica revolucionaria posibilita la aparición de la auto-reflexión y del proceso de pensamiento definitorios del ensayo cinematográfico.

**Palabras clave**

Cine militante; film-ensayo; Grupo Dziga Vertov; Jean-Luc Godard; Jean-Pierre Gorin.

**Autor**

Lourdes Monterrubio (Madrid, 1975) es licenciada en Filología Francesa por la Universidad Complutense de Madrid (UCM), donde ha obtenido el título de doctora dentro del programa *Literatura y Artes plásticas. Estudio comparado de los distintos lenguajes artísticos*. Anteriormente cursó la diplomatura en Dirección Cinematográfica en la ECAM (Escuela de Cinematografía y del Audiovisual de la Comunidad de Madrid). Es especialista en las relaciones entre literatura y cine en el espacio francés y ha colaborado como crítica cinematográfica en la revista *Cahiers du Cinéma. España*. Contacto: [loumonte@ucm.es](mailto:loumonte@ucm.es).

**Referencia de este artículo**

MONTERRUBIO, Lourdes (2016). Del *cinéma militant* al *ciné-essai*. *Letter to Jane* de Jean-Luc Godard y Jean-Pierre Gorin. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 22, 55-66.

**FROM MILITANT CINEMA TO ESSAY FILM.  
LETTER TO JANE BY JEAN-LUC GODARD AND  
JEAN-PIERRE GORIN**

**Abstract**

The present article aims to show how the consolidation of the cinematic form of the essay film in Jean-Luc Godard's work is a consequence of the evolution of his experience in the *cinéma militant*, which emerges from the political and social circumstances that caused May 68. In the case of the filmmaker it is materialised through his participation in the Dziga Vertov Group. The defining elements of the group's filmic experience – the supremacy of montage, the dialectics between images and sounds and the relevance of the spectator as an active part of a dialogic practice – are the same that bring about the essayistic form when the film is enunciated from the author's subjectivity. With the analysis of *Letter to Jane* this paper tries to demonstrate how the emergence of subjectivity in the revolutionary cinematic practice allows the appearance of self-reflexivity and the thinking process that define the essay film.

**Key words**

Militant cinema; Essay film; Dziga Vertov Group; Jean-Luc Godard; Jean-Pierre Gorin.

**Author**

Lourdes Monterrubio (Madrid, 1975) graduated in French Philology at Universidad Complutense of Madrid, where she received her PhD in the doctoral program *Literature and visual arts. Comparative Studies*. She previously studied a degree in Film Directing at Madrid's Cinema School ECAM. She is an expert in the relations between French literature and cinema and she collaborated as film critic with the magazine *Cahiers du Cinéma. España*. Contact: [loumonte@ucm.es](mailto:loumonte@ucm.es).

**Article reference**

MONTERRUBIO, Lourdes (2016). From militant cinema to essay film. *Letter to Jane* by Jean-Luc Godard and Jean-Pierre Gorin. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 22, 55-66.

Edita / Published by



Licencia / License



ISSN 1885-3730 (print) / 2340-6992 (digital) DL V-5340-2003 WEB [www.revistaatalante.com](http://www.revistaatalante.com) MAIL [info@revistaatalante.com](mailto:info@revistaatalante.com)