# Yo soy una imagen

Posted on 1 de abril de 2006 by Santos Zunzunegui

En el año 1961, de la mano de Wayne Booth en su ya clásico *The Rhetoric of Fiction*, hizo su entrada en el escenario de los estudios de teoría literaria uno de esos conceptos que parecían destinados a cambiar de forma irreversible la manera de entender nuestra relación con los fenómenos que venían agrupándose bajo la denominación convencional de literatura. Me refiero, por supuesto, a la noción de *implied author* (traducido entre nosotros como autor implícito), con la que quería distinguirse al autor real de una obra (la persona física que era responsable factual de la producción del texto en cuestión) de la *imagen* del autor tal y como podía construirse a partir de ese mismo texto. Aunque no sea el momento de hacer un recorrido por las diversas mutaciones que esta idea ha ido experimentando a lo largo de los años, conviene traer a colación la variante propuesta a finales de los años setenta del pasado siglo por Umberto Eco bajo la denominación de *autor modelo*, porque en ella, de forma extraordinariamente clara, se pone de manifiesto que bajo ese concepto de lo que está hablándose no es del emisor responsable de la ocurrencia física que es el texto literario y cuya existencia precede en puridad a la producción de la obra literaria, sino de una pura estrategia textual que se encuentra en relación especular con esa otra figura también textual que es el *lector modelo* y que, por tanto, se sitúa, en términos conceptuales, no *antes* sino *después* del texto. De esta manera se buscaba desterrar del campo de los estudios literarios las metodologías impresionistas, muchas de las cuales pretendían encontrar en las biografías de los autores empíricos las claves necesarias para poder proceder a una interpretación adecuada de sus obras. Por tanto, a partir de la puesta a punto de este nuevo instrumental, los estudiosos se encontraban en condiciones de poder evitar las trampas que el biografismo (pero también el conjunto de metodologías que hacen de una obra un reflejo, más o menos directo, de su contexto de producción) tiende al analista, para centrar el estudio de las obras artísticas en las huellas textuales susceptibles de permitir edificar una hipótesis interpretativa que ya no lee el texto como mero reflejo de una supuesta *intentio auctoris*, sino como espacio en el que se despliega una *intentio operis* autónoma, evitando, de esta manera, que esta última quede oscurecida por tantas y tantas *intentiones lectoris* que suelen presentarse bajo la cobertura de hacer aflorar la verdadera intención del autor empírico de la obra.

Pero, aunque esta noción de *autormodelo* o *autor implícito* puede considerarse, a estas alturas, una adquisición irreversible de la teoría literaria y ha sido importada con éxito al campo de los estudios fílmicos (por mantenernos en el interior del territorio que ahora nos

interesa), no es menos cierto que siempre ha sido contemplada con una cierta desconfianza por todos aquellos para los que todo lo que venga a sonar a textualismo (con sus correlatos, dicen, de rigidez interpretativa y exclusión premeditada de cualquier referencia contextual) no puede conducir sino a un callejón sin salida a la hora de producir interpretaciones adecuadas de las obras artísticas. No hace falta insistir en que esta manera de ver las cosas nunca ha estado ausente de la literatura artística. Si en su formulación más a ras de suelo se presentaba como una mera prolongación de la vida del artista en la obra, en su variante culta ha conocido formulaciones tan notables como aquella con la que abre Gombrich su deslumbrante *The Story of Art*: «No existe realmente el arte. Tan solo hay artistas».

Por si esto fuera poco basta echar una ojeada a nuestro alrededor para constatar cómo, en los últimos años, viene asistiéndose de la mano del pensamiento posmoderno a un retorno a escena del autor empírico, como reacción, se repite, a los excesos textualistas de décadas anteriores. Constatado el hecho, cabe preguntarse si no podrían encontrarse algunas causas más profundas de este *revival* del autor de carne y hueso, *revival* manifestado en la proliferación de biografías que tratan de escudriñar hasta los más recónditos recovecos de la vida de los artistas en busca, sin duda, del secreto de su arte, del *rosebud* que permita iluminar una obra que sin este aditamento, dicen, quedaría sometida al riesgo de la incomprensión.

Adelantemos una hipótesis: este crecimiento de la fiebre biográfica tiene que ver, de manera clara, con ese signo de nuestros días que es la creciente espectacularización de la vida cotidiana.Así, se ha pasado de la *creencia antigua* de que la vida de los grandes artistas tenía una dimensión ejemplar patentizada directamente en sus obras, a la *afirmación moderna* de que sólo las obras, en independencia radical con relación al sujeto que las producía, contenían el mensaje del arte, para terminar con la *sospecha posmoderna* de que la vida de cualquiera es no sólo interesante sino, incluso, fascinante y, por supuesto, mucho más relevante que una obra que en no pocos casos tiende a confundirse con la carrera vital del artista. En este contexto no debe sorprender que la vuelta al territorio de la biografía se convierta en uno de los nuevos signos del giro analítico que están sufriendo los estudios de las obras de arte. En un mundo en el que el diseño eclipsa al objeto, la moda reemplaza al comportamiento, la publicidad sustituye al producto, no debe sorprendernos de este retorno al autor en detrimento de la obra. Aunque sólo sea porque frente a la opacidad, mayor o menor, de una obra de arte, siempre puede transitarse sin mayores complicaciones por el relato (humano, demasiado humano) de una vida.

Todo lo anterior viene a cuento de la reciente aparición en el mercado editorial de sendas biografías de dos de los cineastas que pueden considerarse como los mejores abanderados (por razones bien distintas, dicho sea de paso) del movimiento cinematográfico que se

conoció como *Nouvelle Vague* y que eclosionó en los años postreros de la década de los cincuenta del pasado siglo. Tanto François Truffaut (1932-1984) como Jean-Luc Godard (1930) son los nombres de mayor trascendencia pública que pueden asociarse con ese seísmo de renovación cinematográfica, buena parte de cuyas réplicas continúan sacudiendo –con intermitencia creciente, eso sí– el mundo del cine. Pero, qué duda cabe, se trata de dos cineastas esencialmente distintos a los que puede resultar tentador unir por un inicio común (su participación como críticos en los *Cahiers du Cinéma* apadrinados por el gran André Bazin, o su papel de mascarón de proa de la «Nueva Ola»), aunque subrayar este parentesco primero no debería ocultar que estamos ante artistas y (lo que es más importante) obras radicalmente refractarias entre sí. Ahí donde Godard ha mantenido, a lo largo de lo que son ya cincuenta años de carrera cinematográfica (su primer cortometraje data de 1955), una voluntad insobornable de experimentación que le ha llevado a explorar todos los recovecos de la expresión fílmica,Truffaut conoció una carrera cinematográfica que, con el tiempo, fue asimilándose progresivamente a la de aquellos cineastas que denostó en su época de *enfant terrible* de la crítica cinematográfica. Para Truffaut, un romántico al fin y al cabo, «la vida era la pantalla». Si queremos entender la posición de Godard ante el cine, nada mejor que recoger la frase con la que caracterizaba la distancia que existía entre su obra y la de un cineasta como Quentin Tarantino: «La diferencia entre Tarantino y yo reside en que Tarantino vive en el cine y en mi caso es el cine el que vive en mí».

Por lo demás, cabe preguntarse, de manera muy especial en el caso de Godard, cuál es la relevancia de proceder a editar una biografía del hombre que declaró que «yo soy una imagen […] existo más en tanto que imágenes que como ser real, puesto que mi vida consiste en hacerlas». En este sentido es verdad que, a diferencia de lo que sucede con la biografía de Truffaut, el trabajo de MacCabe sobre Godard trata de poner en relación la vida con la obra, aunque no deje de producir a veces efectos tautológicos y aclare poco si es la vida la que ilumina la obra o viceversa. De esta manera, el libro acaba convirtiéndose en la biografía de un sujeto sin biografía (en el sentido convencional que la industria editorial da a esta expresión), sin llegar a ser un estudio analítico sobre una obra que se relega a un segundo plano. Por eso sigue siendo mucho más útil para conocer a Godard (y sin que esto pueda, en ningún caso, sustituir al visionado de sus filmes) recurrir a la ingente documentación recogida en los dos volúmenes que bajo el título *JeanLuc Godard par Jean-Luc Godard* editaron los Cahiers du Cinéma en 1998 y en los que se reúnen entrevistas y declaraciones, guiones y documentos de trabajo, cartas, prefacios, inéditos y todo tipo de variopintos materiales.

Ambas biografías comparten algunos *partis pris* genéricos, aunque con diferencias que sirven para ilustrar tanto las distancias que separan a los biografiados como la diversidad de

estrategias elegidas por los biógrafos. Tomemos como ejemplo el hecho de que ambos textos se abren con una escena originaria (equivalente, por seguir en el interior del territorio cinematográfico, a la escena del trineo de *Ciudadano Kane*) en la que se ubican las que se supone que son las determinaciones esenciales que van a marcar el destino de los futuros artistas. En el caso de Truffaut, ese nacimiento clandestino de una madre soltera, que lo iniciará en un recorrido que lo hará transitar por los encuentros con un padre adoptivo al que rechazaba, el reformatorio, la prisión militar y el hallazgo posterior de un padre espiritual (André Bazin), cuya muerte coincidirá simbólicamente con la primera vuelta de manivela de su primer largometraje, *Los cuatrocientos golpes*, cuyo éxito le abrirá de par en par las puertas de ese mundo en el que se producen esos objetos, las películas, que son «más hermosas que la vida». Con Godard las cosas son más complicadas: la escena tiene lugar cuando el cineasta tiene ya treinta y tres años, es un cineasta famoso y adopta la forma de un reencuentro familiar con el padre tras más de una década de alejamiento que, además, es filmado por unas cámaras cinematográficas con destino a un programa televisivo y da lugar a uno de esos juegos de palabras que parecen ser la marca de la casa de su autor.Ya puede verse que la escena en Truffaut no sólo es originaria, sino que ocupa el puesto de inicio cronológico de su trayectoria vital. Por el contrario, en el caso de Godard parece ilustrar la afirmación del cineasta suizo-francés cuando declaraba que una historia estaba compuesta de un planteamiento, un nudo y un desenlace pero que no se presentaban, necesariamente, en ese orden. En cualquier caso, ambas escenas cumplen una función idéntica: anclar en parámetros vitales alguna de las nociones que luego van a predicarse de la obra por venir.

También en el caso del tratamiento del *contexto* pueden apreciarse divergencias entre la impostación de los dos volúmenes. En el caso del trabajo de Baecque y Toubiana, se trata menos de reconstruir el período histórico en que se encardinó la obra de Truffaut que recomponer, con todo lujo de detalles, la peripecia personal y sentimental del cineasta. Como si la vida privada pudiera actuar como elemento *revelador* de la aventura artística, como si los filmes no fuesen al final sino una mera excrecencia de unos aconteceres cotidianos en los que se agota la descripción de los trabajos y los días del que viene a denominarse «hombre cine», con un apelativo que no desagradará a los cinéfilos de pro. Mucho más intelectual es el acercamiento por el que opta MacCabe, que intenta insertar el trabajo de Godard en lo que él mismo denomina «la historia de la modernidad europea». Aunque para alguien proveniente de las filas de los «estudios culturales» y el posestructuralismo el ángulo elegido no deja de ser sorprendentemente convencional, cultivando el tradicional y unidireccional viaje desde el contexto hacia el texto.

Si el estudio de Baecque y Toubiana lo cuenta todo sobre el hombre, pero deja en la oscuridad del segundo término la obra, el trabajo de MacCabe nos deja con la curiosidad de

cómo podría abordarse la obra de Godard no a la manera de un mero conjunto de películas surgidas al albur del *frottage* entre un contexto y una biografía, sino como un texto fílmico unitario que invita a analistas e historiadores a reconstruir un contexto (unos contextos) a partir de sus particulares elecciones significativas y estéticas. Lo que, teniendo en cuenta la especial sensibilidad que el cine de Godard ha mostrado siempre para dar cuenta del aire del tiempo, parece una tarea irreemplazable y urgente. Que vuelve a aplazarse una vez más.

---

**Autor:** Colin MacCabe

**Autor-2:** Antoine de Baecque, Serge Toubiana

**Edicion:** Seix Barral, Barcelona

**Edicion-2:** Plot, Madrid.

**Paginas:** 469 pp.

**Paginas-2:** 679 pp.

**Precio:** 30 euros

**Precio-2:** 28,50 euros

**Titulo:** JEAN-LUC GODARD

**Titulo-2:** FRANÇOIS TRUFFAUT