

# La condición de exilio como línea de encuentro entre la *Commedia* de Dante y *Notre Musique* de Jean-Luc Godard

**The condition of Exile as Point of Contact between Dante's  
*Commedia* and Jean-Luc Godard's *Notre Musique***

**Estado de exilio como una línea de encuentro entre a *Commedia*  
de Dante e *Notre Musique* de Jean-Luc Godard**

## Pablo García Arias

Psicólogo y Magíster en Literatura (Universidad Javeriana). Doctorando  
en Filosofía y Letras, Pontificia Universidad Católica (Argentina).  
Catedrático de Literatura y Arte en la Universidad Javeriana  
(2007-2009). Ha publicado, entre otros, los siguientes ensayos:  
“Pensamiento y civilización. Una biografía: Víctor Hugo” (2006),  
“Nicolás Gómez Dávila: una lectura entre líneas” (2005), “Entre  
el Anti-Edipo, entre el capitalismo, entre la esquizofrenia”  
(2005). Correo electrónico: pablo\_garcia\_arias@gmail.com

Artículo de reflexión:

Este ensayo hace parte de un proyecto investigativo de la Pontificia Universidad Católica Argentina  
titulado “*La literatura como espacio de confluencias: textos literarios y sus vínculos*”, al interior del Doctorado  
en Letras, dentro del Programa de *Literatura Comparada*. Fecha de elaboración: marzo de 2011.

SICI: 0122-8102(201106)15:29<29:LCECLE>2.0.TX;2-G

### Resumen

La obra *Notre musique* (2004), del director Jean-Luc Godard, director cinematográfico pionero de la *Nouvelle vague* y en su momento crítico de los *Cahiers du Cinéma*, enseña determinantes momentos de la historia del siglo XX, un tiempo marcado por acontecimientos tanto indecibles como inagotables. El cineasta requiere, para pensar las condiciones bélicas en las que se debaten los arreglos internacionales, así como sus confrontaciones sociales y personales, recurrir al Dante, a su *Commedia* singularmente, y es la necesidad de tal encuentro la que se pretende analizar en este ensayo.

*Palabras clave:* literatura comparada, cine, poesía, destierro, desarraigo, infierno, paraíso, purgatorio

*Palabras descriptor:* Literatura comparada, Poesía – Historia y crítica, Cine - Historia y crítica

### Abstract

Jean-Luc Godard's 2004 film *Notre Musique* displays determinant moments of the history of 20th century, a period marked by both unspeakable and inexhaustible events. In order to reflect on the conflictive conditions in which international negotiations are debated, as well as on his own social and personal confrontations, Godard appeals to Dante, specifically to his *Commedia*. The article analyzes the need of such an encounter.

*Key words plus:* comparative literature, cinema, poetry, exile, uprooting, hell, paradise, purgatory

*Palabras descriptor:* Literature, comparative, Poetry - History and criticism, Moving-picture - History and criticism

### Resumo

A obra *Notre musique* (2004), dirigida por Jean-Luc Godard, diretor cinematográfico pioneiro da *Nouvelle vague* e, no seu momento, crítico dos *Cahiers du cinéma*, ensina momentos determinantes da história do século XX, tempo marcado por acontecimentos tanto indizíveis quanto inesgotáveis. O cineasta precisa, para pensar as condições bélicas nas que se debatem os acordos internacionais, bem como os confrontos sociais e pessoais, recorrer ao Dante, a sua *Commedia* singularmente, e é essa necessidade de tal encontro a que pretende se analisar neste ensaio.

*Palabras-chave descriptor:*

Literatura comparada, cinema, poesia, desterro, desenraizamento, inferno, paraíso, purgatório

*Palabras descriptor:* Literatura comparada, Poesía - História e crítica, Cinema - História e crítica

## Introducción

Puisque je ne peux pas m'arracher à l'objectivité qui m'écrase, ni à la subjectivité qui m'exile, puisqu'il n'est pas possible de m'élever jusqu'à l'être ni de tomber dans le néant, il faut que j'écoute, il faut que je regarde autour de moi plus que jamais... le monde... mon semblable... mon frère.

Le monde seul, aujourd'hui, que les révolutions sont impossibles, qui me menacent des guerres sanglantes, que le progrès foudroyant de la science octroie aux siècles futurs une présence obsédante, que l'avenir est plus présent que le présent, que les galaxies lointaines sont à mon côté, mon semblable, mon frère.<sup>1</sup>

JEAN-LUC GODARD

2 OU 3 CHOSES QUE JE SAIS D'ELLE

Tras un largo recorrido cinematográfico sumamente prolijo que escapa, con inteligencia fílmica, a las inconsistencias propias de la prolijidad intelectual, Jean-Luc Godard llega al año 2004 con una inquietud que lo desborda en tanto que constructor de imágenes audiovisuales. La noción de ruptura siempre le ha sido familiar, desde su cuna franco-suiza hasta su producción cinematográfica que oscila entre numerosas disciplinas, numerosos discursos, numerosos textos: elementos de literatura, pintura, filosofía e historia rondan y construyen cada filme, desde *À bout de souffle* (1960), hasta *Film socialisme* (2010).

Ahora bien, la República Federal de Yugoslavia recién desintegrada, el conflicto árabe-israelí prometiendo ser inagotable, las represiones en Berlín, los asesinatos en Sarajevo, la guerra civil camboyana, las masacres a múltiples indios americanos, los holocaustos judíos, entre un sinnúmero de acontecimientos que caracterizaron el siglo XX, dieron al director de la *Nouvelle vague* material suficiente para una hora y diez minutos de película en la que condensa de manera aparentemente excesiva tal despliegue de hechos y silencios. *Notre musique*, película realizada en el año 2004, no necesitó de más tiempo para mostrar a sus observadores un recuento, una historia personal, una vida. La historia de un siglo signado, en primer lugar, por un acontecimiento múltiple: el destierro.

---

1 Ya que no puedo sustraerme a la objetividad que me aplasta ni a la subjetividad que me exilia; ya que no me está permitido elevarme hasta el ser ni caer en la nada, debo escuchar, más que nunca debo mirar a mi alrededor el mundo, a mi semejante, a mi hermano. Sólo mirar el mundo, hoy, que las revoluciones son imposibles, que me amenazan guerras sangrientas, que el progreso fulminante de la ciencia otorga a los siglos futuros una presencia obsesiva, que el futuro está más presente que el presente, que las lejanas galaxias están a mi lado, mi semejante, mi hermano. (La traducción es nuestra)

Jean-Luc Godard requiere, para intentar pensar la insólita condición bélica en la que se debaten los discursos sociales así como los soliloquios mentales, apoyarse en numerosas alusiones, e iniciar incluso con un recuento histórico a través del cinematógrafo en general y de David Wark Griffith en particular. Escenas tácticas y explícitas de *El nacimiento de una nación* (1915) y de *Intolerancia* (1916) abrirán las puertas de *Notre Musique* en imágenes que avanzan desde la matanza de los hugonotes en el siglo XVI hasta las guerras de trabajadores a comienzos del XX. Godard se apoya también, en este aspecto, en Eisenstein, de quien toma unas de las más bellas impresiones acerca de los conflictos del motín de Potemkin. La necesidad del cineasta franco-suizo por utilizar estos acontecimientos históricos le es dada a través de una condición de destierro personal o *exilio subjetivo*, como veremos.

Pues bien, para mostrar filmicamente esta serie de contemplaciones, Godard necesitó especialmente de Dante, de su *Commedia* singularmente, y es este encuentro el que se pretende analizar en el presente ensayo: el porqué de este encuentro, su necesidad. *Notre Musique* se compone de tres Reinos: Infierno, Purgatorio y Paraíso. Toda su estructura, así como su cuerpo y desarrollo, *no* muestra una influencia o una identidad con el poeta florentino, sino más bien una interdiscursividad, una intersección o confluencia en donde un texto se nutre del otro y viceversa, tanto más que una distancia de siglos y de una forma expresiva que los separa. ¿Hasta qué punto este distanciamiento es en realidad una aproximación? ¿Hasta qué extremo poesía y cine trenzan sus propios interrogantes, para abordar una condición vivida en conjunto? La *Divina Comedia* fue escrita en un exilio forzado hasta la muerte de Dante, quien extrañó y cantó a su Florencia desde la distancia. Destierro, desarraigo, enajenación, exclusión, expulsión, exilio, creemos que son nombres que bautizan sin cesar al siglo XX. Nuestra intención será mostrar hasta qué punto Godard, con miras a crear una profunda contemplación de su tiempo a través de su película del 2004, necesitó de la mirada de exiliado del propio Dante, quien desterrado de Florencia construyó, como muestra ejemplar para todos los siglos, una de las obras más profundamente encarnadas, arraigadas a la sensibilidad universal. Por sobre toda frontera, patria o territorio transitoriamente delineados.

### Parte primera

La Italia de Dante no fue una Italia serena. Batallas internas dividían en cuando menos dos partidos fundamentales los acuerdos nacionales. Los términos *Güelfos* y *Gibelinos*, de inicial ascendencia alemana, daban el nombre a dos facciones rivales que devinieron bandos de interés gubernamental. Interés hacia

el Papado, por un lado, interés hacia el Imperio, por el otro. En efecto, la familia güelfa consistía básicamente en un grupo comerciante cuyos sistemas de interacción eran favorecidos por el Papa Gregorio IX; la gibelina, en cambio, consistía en representantes de la pretérita nobleza feudal italiana, apoyando a Federico II Hohenstaufen, emperador del Sacro Imperio Romano Germánico, cuya muerte en 1250 no disminuyó las pugnas entre ambos bandos.

Como una célula haciendo metástasis, y fortaleciendo la partición de las guerras civiles, los grupos no tardaron en subdividirse. En la provincia de Pistoia, región de Toscana, dos de sus familias más considerables, a saber, la de los Lore y la de los Geri, entraron en confrontaciones territoriales, llevando sus rivalidades hasta Florencia. Los Lore, afines al grupo güelfo –al cual Dante pertenecía por “herencia” paterna–, vieron así anexado entre sus tropas al poeta. El acaloramiento de las luchas alertó a la población florentina que pidió ayuda al Papa (esta vez Bonifacio VIII), quien no tardó en ordenar el destierro de numerosos beligerantes. Dante –entonces magistrado de la ciudad de Florencia–, al observar el poder militar que alcanzaba el Pontífice, manifestó su insatisfacción hacia tal poder, de crecimiento continuo. Así, muy consecuentemente, por su oposición directa a Bonifacio VIII, Dante fue desterrado también. Nos encontramos en el año 1301 (Onieva, 11-13).

Carlos de Valois, hermano de Felipe el Hermoso, entra en Florencia el cuatro de noviembre por disposición papal, y revalida el destierro de Dante, pues se trata entonces de un florentino de ideas execrables para su régimen beligerantemente pacificador. Empieza así el vagabundeo de nuestro poeta por diversas regiones como las provincias italianas de Verona, La Spezia y la ciudad de Rávena, entre otras geografías que lo cobijaron en su expulsión vitalicia. Durante ésta compondrá el largo poema que, a modo de feroz queja, reclamo y contestación desbordante, aúna, como bien ha señalado Luis Gaudencio Cancillieri, “un vasto panorama de todas las actividades humanas, un conjunto de todas las virtudes y todos los vicios de la humanidad, y lo presenta como una gran pintura mural que se desenvuelve ante los ojos del espectador como una gigantesca alegoría que, partiendo y tomando la poesía de la Edad Media, alcanza en el Dante su máximo esplendor como unión entre la época medieval y la renacentista” (13-14).

El poema, como bien se sabe, está dividido en tres partes. La estrofa que emplea el poeta es el terceto endecasílabo. Dante llamó a su obra *Commedia*. Exégetas y lectores posteriores le dieron el atributo de “Divina” (Boccaccio). La razón del título, de acuerdo con el propio Dante, radica en que su escritura avanza con estilo humilde y lengua llamada vulgar: el empleo de los hexámetros clásicos es sustituido por la composición de tercetos escritos en lengua toscana, no en latín, siendo

la primera mucho más popular con respecto al estatuto docto de la segunda. A través de esta lengua, Dante hace hablar tanto a los héroes paganos de diversas épocas como a los santos y a los maldecidos. Los árboles, los animales y diversos seres multiformes hablan y atestiguan, se lamentan o guían. La *Commedia* se inviste de un tono trágico en el *Inferno*, esperanzador en el *Purgatorio* e impregnado de júbilo en el *Paradiso*, aunque tal categorización en estados de ánimo sea una simplificación que mencionamos en términos meramente explicativos. (Seguimos en la exposición de esta serie de distinciones anímicas a Onieva, 18-19).

La potencia plástica del lenguaje de Dante imposibilita la representación visual de muchos de sus escenarios, lo que hace que, por más fieles que alcancen a ser las ilustraciones que sobre su obra se han hecho (Botticelli, Delacroix, Doré, Bouguereau, Salvador Dalí, Barceló), ninguna verdaderamente alcance la obscura capacidad transformativa de los paisajes y las contemplaciones de la misma. Detengámonos un poco, a modo de justa síntesis, para bosquejar la arquitectura del poema, y así empezar a delinear algunos de los elementos que sirvieron a Godard a la hora de interpelar a Dante, de encontrarse con su *Commedia* y recibir de ésta un interlocutor que lo facultó para expresar sus propios problemas cinematográficos.

El poema se compone de cien Cantos: uno primero introductorio, treinta y tres para el *Inferno*, treinta y tres en el *Purgatorio* y el mismo número para el *Paradiso*. Todo comienza en la mitad de una selva oscura, en la mitad de la vida de Dante, quien, extraviado, se ve intimado por tres presencias: la lujuria, en forma de una pantera; el orgullo, animalizado en un león; la avaricia, bajo la piel de una loba coqueta. Intentando huir de estos tres estados con vida y garras, se tropieza (lo habrá adivinado el lector) con Virgilio, poeta admirado por Dante, quien se revela como un enviado de Beatriz para guiarlo hacia ella.

Conocemos que Beatriz Portinari era la hija de una familia amiga del escritor florentino, quien, según cuentan los críticos, sólo la vio personalmente un muy reducido número de veces, casi sin hablarse en vida. Beatriz fue casada a los veintiún años con Simone dei Bardi, con quien estaría hasta su muerte, ocurrida casi cuatro años después. La joven muere de veinticuatro años deviniendo el símbolo de elevación por excelencia en el poema, culmen de una simbología de la fe y de la fuerza celeste. Para alcanzar esa fuerza, Dante debe dejarse guiar por el autor de la *Eneida*, y comprender que para contemplar lo celeste ha de atravesar paisajes subterráneos.

### Parte segunda

El poeta romano y su seguidor dan con un cráter/embudo que desciende y se hace cada vez más estrecho, a medida que los círculos que lo componen

aumentan. Se trata de nueve ambientes circulares que envuelven pecados y pecadores distintos. Dada la variedad de pecados, algunos de los círculos contienen cavidades anexas que albergan diversos matices presentes según la falta. El primero de los círculos infernales consiste en el Limbo, habitado por seres sin bautizar... Dante y Virgilio empiezan a descender: recorrerán el círculo de los lujuriosos, el de los glotones, de los avaros, de los coléricos, de los herejes, cada uno cada vez más estrecho. Llegado el séptimo círculo topan con tres fosos que lo componen; en éstos verán a los violentos en uno, a los suicidas en otro, y en el tercero, particularizando, a los violentos contra Dios, contra la naturaleza y contra la sociedad.

El octavo círculo, un poco más abajo, se bifurca o multiplica (esto es, se dificulta) en diez cráteres: el poeta y su sombra verán progresivamente, fosa a fosa: seductores, aduladores, simoníacos (o comerciantes de dotes espirituales), adivinos, prevaricadores, hipócritas, ladrones, malos consejeros, herejes y, por último, calumniadores. El noveno no es muy tranquilizador: tratándose del círculo de los traidores, se compone a su vez de cuatro depresiones primero, traidores para con los suyos, segundo, traidores para con su patria, tercero, traidores a sus huéspedes y cuarto, traidores a sus protectores.

Un descenso como el del *Inferno* conduce, glacialmente, al choque de los viajeros con un súbito contrario: topan nuestros personajes esta vez con un ascenso, el ascenso del *Purgatorio*: una montaña plagada de cornisas los encuentra y los interpela ahora a subir. Cornisa tras cornisa encontrarán a las almas que se purifican de sus culpas terrenas. Subidas angostas engendran nuevos pasos, y senderos estrechos presentan un antes-durante-después: Virgilio y Dante dan con una extraña trinidad al interior del propio purgatorio, a saber, el Ante-Purgatorio, el Purgatorio propiamente hablando, y el Post-Purgatorio. La primera región es la base de la montaña y la habitan almas obstinadas que, sin embargo, en el último respiro (*à bout de souffle*) reconocieron sus culpas, arrepintiéndose, perdonando a sus agresores. Aparece Catón de Útica, sombrío político romano perteneciente al siglo I antes de Cristo, opositor del *Triunvirato* César-Pompeyo-Craso, quien autoriza a los dos caminantes para visitar los siete círculos del *Purgatorio*. Dante recibe por parte de un Ángel el peso de siete letras *P* trazadas sobre su frente, cada una simbolizando los siete pecados capitales. Lo interesante aquí es que por cada cornisa pasada, al florentino le será borrada una letra, lo que lo irá aligerando progresivamente hasta alcanzar una liviandad incorpórea propia del *Paraíso*.

Pero no nos adelantemos en estas notas que, en lugar de querer presentar un resumen, desean esbozar las articulaciones con las que necesitará confluir Go-

dard en su texto cinematográfico. Para aproximarnos al por qué de esta confluencia, nos es necesario delinear el movimiento de cada texto. Así, pues, el lector de la *Commedia*, junto a Dante y Virgilio, encuentra que la primera de las cornisas del *Purgatorio* purifica a los soberbios, la segunda purga el pecado de la envidia, la tercera da cuenta de la condena de la irascibilidad, la cuarta cornisa encierra a los perezosos, quienes corren sin detención de manera ahora diligente. Paso a paso, saliente a saliente, Dante va sintiendo las *P* de su frente borrándose una a una, aligerando su ser. Quinta terraza (pues efectivamente se trata de terrazas ascendentes tras la superación de un infierno que en lugar de llamas arde de helaje): la región de la avaricia, en la que cada sombra, invertida, sitiada en posición boca abajo, boca a tierra, padece su pretérita materialidad.

Los poetas entran a la sexta ascensión, habitación de quienes cayeron en la gula, ahora hambrientos e incapacitados de alcanzar varios frutos presentes. Superándola se adentran en el séptimo y último círculo, contenido por una pared de llamas que los conducirá al Post-purgatorio. Esta cámara alberga a los lujuriosos. Los himnos de castidad cantados por los habitantes regocijan y atormentan a los poetas, que, atravesando la barricada flameante, se encuentran ya muy cerca del paraíso. Virgilio despierta a Dante, han alcanzado la cima de la montaña pero el primero no puede seguir haciendo las veces de guía, pues sabe que la entrada le será negada. Ciertamente creemos que esta negativa responde, más que al hecho de que Virgilio fuese un pagano, al motivo profundo de que la razón sólo llega al punto en el que la fe es la única capaz de seguir andando.

La despedida de Virgilio alude a la fe en términos de una inspiración, aquello que inspirará el albedrío de Dante y que producirá su libertad entre más sea escuchada:

*Non aspettar mio dir più né mio cenno:  
Libero, dritto e sano è tuo arbitrio,  
E fallo fora non fare a suo senno:  
Per ch'io te sovra te corono e mitrio*<sup>2</sup>.

Como en una especie de Mesopotamia, Dante se encuentra ahora solo entre dos ríos, un Tigris y un Éufrates, llamados esta vez Leteo y Eunoé: el primero

---

2 No esperes ya mis palabras ni consejos;  
Libre, recto y sano, es tu albedrío  
Y sería falta no seguir su inspiración,  
Por lo cual, sobre ti, pongo corona y mitra.  
(Dante, *La Divina Comedia*. "Purgatorio". Canto XXVII, Versos 139-42. Traducción de Onieva, 1965, 172).

con la propiedad de procurar el olvido o la superación de los pecados, el segundo con la gracia de hacer renacer la memoria de los actos bondadosos. Beatriz, como una luz (en el *Paradiso* todo ocurre a modo de fuerzas, luces, opacidades, velocidades, lentitudes, fulgores etéreos), aparece y reclama severamente a Dante por sus conductas pasadas. Éste se desmaya, y por obra de una encargada de Beatriz, a saber, un resplandor llamado Matilde, es sumergido en el Leteo, después en el Eunoé. La entrada al *Paradiso* está dispuesta. Dante despierta y, sabiéndose libre de gravedad, manifiesta su fuerza incorporal: *Io ritornai da la santíssima onda/ Rifatto sí come piante novelle/ Rinovellate di novella fronda./ Puro e disposto a salire a le stelle*<sup>3</sup>.

El *Paradiso* celestial es concebido por Dante a imagen del sistema ideado por el astrónomo helenístico Claudio Ptolomeo (100-170 aprox.), integrando los matices que a éste dieron los escoliastas medievales (Onieva, 9). Se trata de los mismos movimientos de los astros celestes, así como su idéntica disposición: Primer Cielo, la *Luna*. Segundo Cielo, *Mercurio*. Tercer Cielo, *Venus*. Cuarto Cielo, el *Sol*. Quinto Cielo, *Marte*. Sexto Cielo, *Júpiter*. Séptimo Cielo, *Saturno*. Octavo Cielo, *Cielo de las Estrellas Fijas*. Noveno Cielo, *Cielo Cristalino* o *Primer Móvil*. Y finalmente, el más elevado de los cielos, el *Empíreo*.

Los esperanzados justos, los bienaventurados que realizaron actos bondadosos así fuera por honor, los inclinados al amor, los doctos cuyas obras ilustraron a la humanidad tales como Tomás de Aquino (habitando el cuarto cielo), los guerreros de la fe, los administradores rectos de la justicia, los grandes contemplativos... Cielo a cielo, junto a Beatriz, el poeta va descubriendo los más ardorosos paisajes. Las contemplaciones se siguen hasta el *Empíreo*, en una sucesión que alcanza lo indecible. Para este último cielo, Dante ya no puede pronunciar palabra humana.

Como ha señalado Luis Felipe Vivanco en la versión que del poema del Dante ilustró Vaquero Turcios, el escrito es un largo viaje, paso a paso. Un paseo por los otros mundos, que consiste, sobre todo, en *andar y ver*. Después llegarán las conversaciones y los comentarios, las preguntas y respuestas, las disquisiciones. Sin voces no habría poema, ciertamente, pero sin mirada mucho menos. Y esta mirada, que en el fondo es mirada interior, es una visión de realidades de este mundo. Realidades corpóreas extremadas en el *Infierno* que, al pasar a las

---

3 Regresé de las santísimas aguas  
Reanimado, tal como las plantas nuevas  
Renovadas con nuevas hojas,  
Purificado y dispuesto para subir a las estrellas.  
(Dante, "Purgatorio", Canto XXXIII, Versos 142-45).

cornisas del *Purgatorio*, van a perder quietud y dramatismo, desvaneciéndose. En el *Purgatorio*, las sombras se retiran a una pura apariencia fantasmal, todavía humana. Por último, en el *Paraíso*, construido plásticamente todo él con luces y sonidos, ya no hay apenas apariencia humana o terrestre. Si en las dos primeras partes persisten los paisajes a escala del ojo humano, en la última van a aparecer otros paisajes a escala del telescopio, de espectrógrafos y de microscopios. Esto quiere decir que la mirada de Dante no ha perdido contacto con la materia del universo. Al contrario: para que a través de sus vuelos interplanetarios a cuerpo puro se confundan en uno solo el espacio espiritual y el cósmico, va a prescindir de la apariencia más superficial de la materia y a descubrir su textura más secreta y más honda. En el *Paraíso* ya no hay más que luces de mayor o menor cuantía o resplandor, que cantan y bailan sobre un fondo etéreo a un nivel óptico distinto que el de la mirada terrestre (Vivanco, 213-14).

### Parte tercera

Los años pasan pronto; lo más largo y difícil de vivir son las horas y los minutos.

LUIS FELIPE VIVANCO

La cautivación que los tres Reinos pueden producir se debe en parte a la capacidad de cada Canto para crear en el cerebro del lector la transfiguración de un signo leído en una imagen acústica, forzando a quien lee, eventualmente, a tener que elevar su voz al paso de cada Canto, concretando lo que un poema en primer lugar exige, esto es, releerlo (no tanto a nivel interpretativo, más bien sonoro); que se lo lea en voz alta, aunque sea para sí mismo (sobre todo), y aunque sea, paradójicamente, en voz baja o mental.

El verso exige la pronunciación, como ha resaltado justamente sobre la *Commedia* Jorge Luis Borges: exige la necesidad de un encanto, que recuerda a sus oyentes que la creación de versos fue un arte oral antes de serlo escrito. Que antes de ser una serie de estrofas fue y es un canto. Canto nacido del rigor y la tradición, arte nacido de una ternura, en este caso, que involucra el cosmos (Borges, 26-27). Luis Moland y Borges coinciden cuando el primero afirma: “[...] todo el que desconoce el rigor desconoce necesariamente la piedad” (Moland, IX), lo cual es cierto si consideramos que la obra de Dante llama, entre otras cosas, a una piedad sub y supra humana, pues el concepto mismo de hombre es puesto en duda bajo un torrente de presencias invisibles que terminan disolviéndolo en haces de luz inmatriciales. Por esto el crítico afirma que para Dante la realidad invisible e inasible ha sido la realidad positiva, la única que creía importante conocer.

Escrita en el destierro, la *Commedia* es también un largo lamento ante numerosos exterminios: desde apellidos hasta patrias, desde monarquías hasta crí-

menes de Estado. Apela al número *tres* como simbología múltiple, erradicando, a su vez, la unicidad del egoísta y la hipocresía del doble. El terceto será redescubierto en numerosas ocasiones, desde Hieronymus Bosch y *El jardín de las delicias* (1480-1490), hasta, por qué no, *2001: A Space Odyssey* (1968), de Stanley Kubrick, en la que tres momentos crean también un filme en el que el tercer bloque está construido exclusivamente de rayos sonoros.

Ahora bien, Jean-Luc Godard contempla su siglo XX y no encuentra más que exterminios, desarraigos, expatriaciones, infiernos, purgatorios, paraísos. En *Notre Musique* (2004) entabla una interlocución directa y explícita con Dante; muestra en tres Reinos homónimos a los de la *Commedia* su paso por el siglo. *Andar y ver*, no es otra la acción que lo conduce a recurrir a los tercetos dantescos. Alusiones a cruzados, Segunda Guerra, Vietnam, Pieles Rojas tardíos, morteros, Guerra de Secesión y consecuencias, portaviones, helicópteros, morteros, disparos de cañón, arcos y flechas, el señor de las moscas. Estos hechos, entre otros, van siendo mostrados y situados en el filme con una organización sombría. El aplastamiento de la objetividad, el exilio de la subjetividad.

### Royaume 1: Enfer

Los acontecimientos que se muestran exceden al siglo XX. Pero convergen en él. El *yo* no puede saberse sino exiliado en una geografía a la que no puede volver, esta vez por disolución territorial, que es al mismo tiempo una disolución mental. La mente es un territorio y sus problemas son más geográficos que cognitivamente psicológicos. De las escenas de destrucción de las Torres Gemelas a la guerra de Sarajevo, la plácida conciencia entendió que siempre ha sido una exiliada de ella misma. *¿Recuerdas Sarajevo?* se lee en un muro semidestruido. La guerra de Bosnia apenas descubre sus efectos. Imágenes tanto documentales como extraídas de múltiples películas recrean este primer segmento, donde las cabalgatas y los fusiles recuperan escenas que atraviesan desde la *Shoah* hasta el conflicto árabe-israelí. La conjunción de planos omite intencionalmente el uso del contraplano, pues una simetría de opuestos rebelaría, en tal concentración de situaciones, la parquedad de una dialéctica a la hora de tocar los problemas del espíritu. Sólo se aludirá una vez a tales simetrías opuestas cuando el propio Godard, en el Purgatorio, las expone en su conferencia sobre “El texto y la imagen” para los Encuentros Europeos del Libro, como veremos más adelante.

Fragmentos de las obras *El acorazado Potemkin* (1925), *¡Que viva México!* (1930) y *Alexander Nevsky* (1938) de Sergei Eisenstein, entre un condensado etc, se presentan a modo de ráfagas audiovisuales. Entre escenas reales de ahorcados,

cuerpos quemados, bombardeos marítimos y aéreos, rostros desfigurados por fusilamientos documentados, la sangre no cesa de fluir. Niños árabes mendigando en sus rincones, pequeños somalíes que no pueden sostenerse en pie y una voz en *off* que acentúa la plegaria de la *Oración de El Padre Nuestro*: “*Pardonne-nous nos offenses comme nous les pardonnons à ceux-là qu’ils nous offensent. Oui, comme nous les pardonnons, pas d’autrement*”<sup>4</sup>.

Imágenes bélicas prosiguen, acompañadas de un piano que se repite martilleando suavemente. Un soldado en blanco y negro sonríe a la cámara. Una bomba documentada en luz violeta, junto a rostros desconcertados de la capital de Bosnia y Herzegovina, cierra las escenas. Suficiente por ahora<sup>5</sup>.

### Royaume 2: Purgatoire

Ciudad de Sarajevo. Época actual. Godard arriba para participar en los Encuentros mencionados. Se halla también el escritor español Juan Goytisolo, cuya voz, paulatinamente alternada con una serie de disquisiciones solitarias, no tarda en pronunciarse muchas veces en *off*: “*Matar a un hombre para defender una idea, no es defender una idea, es matar a un hombre*”. Un rostro pálido contempla entre reflexiones: la violencia deja una cicatriz muy profunda. Un rastro de olvido siempre queda. La confianza en el mundo que destruye el terror es irrecuperable. Ver a tu prójimo atacándote alimenta el sentimiento de horror. La violencia rompe la cadena de la vida. Un sobreviviente no sólo cambia, se convierte en otra persona. El sueño de sobrevivir se transforma en una pesadilla. Cada uno de nosotros se transforma en un peligro para los otros. El cuerpo es un arma potencial y actual. Saber dónde nos pueden herir es saber dónde podemos herir al otro. Cada frase es más que una frase, es una imagen acústica, que por tanto se dirige mayormente al sistema límbico del cerebro que a su neocórtex o territorio racional.

El embajador de Francia pregunta al escritor Pierre Bergounioux, quien se halla en Sarajevo para presentar su libro *De Homero a Faulkner*: “¿Saben los escritores de lo que hablan?”. Éste responde que ciertamente no: Homero no sabía nada sobre los campos de batalla, las masacres, las glorias, las victorias, las

4 “Perdona nuestras ofensas como nosotros perdonamos a los que nos ofenden. Sí, tal como nosotros los perdonamos. No de otro modo”. *Notre Musique* (2004), [película], Godard, J. L. (dir.), París, France 3 Cinéma- Canal Plus-Vega Film. Min: 6:37 seg.

5 Toda esta serie de momentos de la humanidad nos recuerda, de manera lamentable, un oportuno escolio de Nicolás Gómez Dávila: “De Tucídides a sus sucesores de hoy, un linaje imperial de inteligencias soberanas, de fríos e impasibles contempladores de la Historia, hace resaltar, con su sola presencia, la irremediable estupidez de nuestra raza miserable” (405).

derrotas. Su ceguera y aburrición lo condujo a contar hechos ajenos. Los que cuentan historias no saben de lo que hablan, mientras que quienes las actúan no saben lo que hacen. Bergounioux recuerda a Mao Tse-Tung. Las cornisas de este Purgatorio se encuentran entre aeropuertos, bodegas, salas de embajada. Sus habitantes: sólo sombras entre interrogaciones que impiden su corporeidad cumplida.

Así ronda la periodista de Tel Aviv llamada Judith, interpretada por Sara Adler. Busca al embajador, quien, rechazándola, la fuerza a contestar: “¡Lyon. 1943. La Gestapo!”. Tras un corte, el primero le pregunta ¿Por qué Sarajevo? Es entonces cuando tal ciudad se plantea por primera vez como símbolo mundial de reconciliación, así sea parcial. La fecha referida corresponde al año en el que el embajador, de chico, escondió a otro muchacho y a su prometida, perseguidos por la policía de Vichy. *Vichy*, región conciliada con la Alemania Nazi, que dio fin con su régimen a la Tercera República Francesa, sostenida desde 1870. En el escondite nació la madre de Judith. Luego pudieron emigrar. Al embajador se lo llamó “El Justo”, título que rechazó diciendo que lo que hizo fue normal. Por esta razón, Judith y un grupo de periodistas quieren reunirse con él a conversar, a charlar con un hombre a quien creen libre: no con el diplomático francés, sino con el hombre que lleva ese título. Judith desea, en una frase totalmente godardiana, “no una conversación justa, sino justamente una conversación” (min: 23). Sin soluciones militares ni políticas. Entre imágenes del puente de Mostar (símbolo de pluralismo, de las múltiples etnias que componen la sociedad bosnia), la presencia de Juan Goytisolo reaparece en un edificio en ruinas para hacer un llamamiento:

El mundo en el que vivimos necesita desesperadamente, para subsistir, la existencia de contemplativos y de poetas como Valente o Lezama Lima [...] Si nuestra época ha alcanzado una interminable fuerza de destrucción, hay que hacer la revolución que cree una indeterminable fuerza de creación. Que fortalezca los recuerdos, que precise los sueños, que corporeice las imágenes. (min: 27)

Contemplación creadora, corporizar imágenes, existencia poética, quizás estas *tres* ideas necesitaron hacer uso del Dante y de Godard, distintamente y a diferentes grados, para manifestarse. Cuando Godard requiere de Dante para confluir en determinadas ideas, está explícitamente creando un encuentro entre un texto cinematográfico, propio de su quehacer como realizador; y un texto literario, contenedor, mediante tercetos toscanos, del acervo no sólo de la Europa medieval sino también de ciertas regiones de la escatología musulmana. No

es nuestra intención situar en la misma balanza la *Commedia* de Dante con la película de Godard. Simplemente indagar un encuentro, en el que el cineasta francés halla un diálogo fecundo que le permite pensar, con su propio medio de expresión –ahora enriquecido mediante el contacto con el texto dantesco– una condición de su época, que lo implica como ciudadano escindido de un mundo también cada vez más agrietado.

Por fin, en una de las cornisas de *este purgatorio*, Godard dicta su conferencia sobre el plano y el contra-plano. Los trata como una *indiferenciación*. Como una masificación de la imagen. “En 1948 los israelíes caminaron sobre el agua para llegar a la Tierra Santa. Los palestinos caminaron sobre el agua para ahogarse. Los Judíos se vuelven material de ficción, los palestinos, de documentales” (min: 48). Toda la fuerza y voluntad de una imagen sólo puede ser expresada a través de ella sola. De ahí, de esa soledad, el principio del cine: «*aller à la lumière et la diriger sur notre nuit. Notre Musique*». (min: 49)<sup>6</sup>. El profundo principio de la *Commedia*, sólo que de *Otra* forma. No arbitrariamente, a Judith se la verá unas tomas después sobre el puente de Mostar, leyendo “*Entre nous*” de Emmanuel Lévinas. El *Otro* del plano no es el contraplano, es lo que permanece siempre indecible, implantable, en su propio corazón, forzándolo a plantear nuevos tipos de encuadres.

Últimas cornisas de su *Purgatorio*. Una mujer, Olga, interpretada por Nade Dieu, después de haber asistido a la conferencia de Godard, se encuentra en un café con su tío, Ramos García (Rony Kramer, que pone en escena un poliglotismo babilónico). Éste le empieza a hablar en ruso, en caso de que los estén escuchando. *Si me entienden es porque me he expresado mal*, dice ella, en un humor sombrío que la conduce a aludir a Dostoievski. No quiere hablar en ruso, pues desconfía de ese idioma. Lamenta que la poderosa noción que los rusos tienen del mal los aleje de la conciencia. Se debe a la sintaxis rusa –dice–, en un parlamento que se dirige sin duda hacia *Memorias del subsuelo*.

Olga se apropia de la frase de Camus en *El mito de Sísifo* (1942), encarnándola: “*Le suicide est le problème unique philosophique sérieux*” (1h.01 seg.), el suicidio es el único verdadero problema filosófico serio. Quiere morir, pero le teme al sufrimiento y a otro mundo. El objetivo es solamente que sea lo mismo morir que vivir. Entonces habrá libertad total. Amando la vida, no cree en la existencia de la muerte. Dante nunca necesitó morir para adentrarse en su jornada. A la salida del café encuentran a Godard, quien, obsesionado con un pensamiento, despide a la pareja tío/sobrino y acude a un bar, para anotar, entre servilletas:

---

6 Ir a la luz y dirigirla sobre nuestra noche. Nuestra música.

“*Nous sommes incapables de nous libérer, et appelons à cela une démocratie*” (1h: 04 seg.), somos incapaces de nuestra liberación, y llamamos a eso democracia. La propensión de la llamada democracia hacia una nueva clase de totalitarismo se plantea como consecuencia de una institucionalización moderna que separa la acción del pensamiento histórico, literario y filosófico, deviniendo actividad que *no anda y no ve*, que se estatiza y paraliza en sus cegueras y miopías.

### Royaume 3: Paradis

Un susurro narra una situación: dos personas, una al lado de la otra. Una mujer dice verse en tercera persona. La gran imagen del bosque y el río entierra la narración. Marineros armados resguardan un campo verde cercado. Es Olga quien camina dentro del follaje. Le permiten pasar la cerca. Se encuentra en campo abierto. Muchachos que corren y juegan con una pelota imaginaria, un hombre que lee y la saluda, al lado un perro, una mujer realizando juegos acróbatas con hilos y telas. Ella ya no habla, camina y al lado del río encuentra a un hombre, se sienta junto a él pidiéndole, con una seña, que le abra espacio. Este hombre come una manzana y se la ofrece, ella la muerde y la devuelve, la muerde y la devuelve. Ante la imagen de su rostro, una voz en off (la voz de ella) dice: era un día lindo y claro. Se podía ver un largo camino por delante. Pero no tan lejos como Olga había ido.

El intervalo del paraíso (pues se trata de un intervalo, si le damos a tal concepto el sentido de una *duración visual*, no intelectual, que por tanto no se colma, sino que sólo puede ser incesantemente mantenida; al respecto de esta clase de temporalidad, cf. Aumont, 75), en un tiempo de tan sólo siete minutos aproximados, relanza la mirada a ese terreno de la duración en la que ya los minutos equivalen a los milenios y a los segundos. Tiempo sin lenguaje reportero gracias a un valor de ruptura. Rompimiento del estatismo de la imagen, incitando a su construcción. Se trata de la reconducción del cine a la esfera de lo visual, de la visualidad. Estamos en él: *El mundo primero se ve, seguidamente se escribe*, que ya Godard introducía en su filme *Passion* (1982). Esto con el riesgo, como señala nuevamente Aumont, de ir incluso demasiado lejos, de ir hasta *ver* lo que pertenece propiamente al lenguaje hasta conferir a las palabras una voluntad de imagen (169).

Viajar al fondo de los sonidos hasta *ver* aquello que construye propiamente al lenguaje, antes de su multiplicación en diversas lenguas. El filósofo francés Gilles Deleuze, en una alusión a Nerval y a Proust, nos encamina en este recorrido sobre una mirada que va hacia la luz para iluminar su propia noche y *crear visión*: señala que cuando Proust se pregunta qué hay bajo todos esos nombres que se

aplican a Nerval, responde que en realidad se trata de una de las más grandes poesías que hayan existido en el mundo, e incluso en la llamada locura o el espejismo a los que Nerval sucumbió. Pues si Nerval necesita ver y pasearse por sus visiones, lo necesita como la realidad que debe “verificar” su mirada alucinatoria, hasta el punto de que ya no sabemos lo que es presente o pasado, mental o físico. Así –continúa en una disertación que nos conduce a la reflexión godardiana de la subjetividad que lo exilia–, en tal andar, la diferencia entre lo objetivo y lo subjetivo no tiene más que un valor provisional y relativo desde el punto de vista de la imagen óptica-sonora. Lo más subjetivo es perfectamente objetivo, pues se crea lo real por la fuerza de la producción visual; “e, inversamente, lo más objetivo, el objetivismo crítico de Godard, era ya completamente subjetivo, pues sustituía el objeto real por la construcción visual, haciéndola entrar ‘en el interior’ de la persona o del objeto” (Deleuze, 24- 25).

Tal subjetividad exilia porque desplaza al arribar, forzando al lenguaje a verse a sí mismo, y extrañarse, desconocerse. Godard emplea el cine para la expresión de una sensación, sensación que Dante expresó a su modo. Una pregunta de siglos interpeló a ambos artistas y cada uno la planteó a través de sus propios medios. La pregunta por el desarraigo, por el destierro, por el exilio de una geografía en permanente conflicto mental, por las visiones que tal condición es capaz de crear, y por el cómo esas visiones pueden dar nuevas luces, fuerzas y vida a sus encierros, opacidades y confinamientos.

### Obras citadas

#### Video-Bibliografía primaria

- Dante Alighieri. *La Divina Comedia*. Madrid: Biblioteca Nueva, 1965. Ed. bilingüe.  
 Godard, Jean-Luc (dir.). *2 ou 3 choses que je sais d'elle* [película]. París : Les Films du Carrosse, 1967.  
 — *Notre Musique* [película], París : France 3 Cinéma-Canal Plus-VegaFilm, 2004.

#### Bibliografía secundaria

- Aumont, Jacques. *El ojo interminable*. Barcelona: Paidós, 1989.  
 Borges, Jorge Luis. *Siete noches*. Buenos Aires: Emecé, 1997.  
 Cancillieri, G. Prólogo a *El infierno de Dante*. Jorge Piñero Marqués (trad.). Buenos Aires: Riko, 1978, 7-16.  
 Deleuze, Gilles. *La imagen tiempo. Estudios sobre cine 2*. Barcelona: Paidós, 1996.  
 Gómez Dávila, Nicolás. *Escolios a un texto implícito*. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1977.  
 Moland, Luis. Prefacio a: Dante. *La divina Comedia* (versión española de

- Enrique de Montalbán). Buenos Aires: José Ballesta Editor, 1945, I-X.
- Onieva, Antonio. Preámbulo a: Dante Alighieri. *La Divina Comedia*.  
Madrid: Biblioteca Nueva, 1965, (ed. bilingüe), 9-22.
- Vivanco, Luis Felipe. *Dante, La divina comedia*. Madrid: Biblioteca Nueva, 1965.