

EL DESPRECIO, DE MORAVIA A GODARD: UNA PUESTA EN ABISMO COMPARTIDA

RUSSO, Patricia Josefina

pj_russo@hotmail.com

La Literatura en las Artes Combinadas I / Literatura en las Artes
Audiovisuales, Ex Cátedra Babino, Facultad de Arquitectura, Diseño
y Urbanismo - UBA

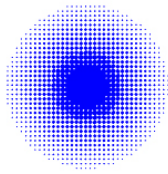
Resumen

El retorno del mito, su reactualización o redescubrimiento son parte de ese *revival* que se produjo en el siglo XX y del que habla Bauzá (2005) en su profundo trabajo. Esos relatos que tienen su origen en la oralidad, recreándose permanentemente, promovieron nuevas lecturas y generaron obras en soportes muy diversos.

La literatura volvió sobre ellos una y otra vez, reforzando su carácter polisémico y simbólico. Baste pensar en la figura de Odiseo/Ulises, viajero a su pesar y protagonista de la *Odisea* de Homero. A esta altura, ¿quién no ha sufrido una odisea alguna vez?

Alberto Moravia, en su novela *El desprecio* (1954), la incluye de manera singular y Jean-Luc Godard abreva en ella para el film homónimo, diez años más tarde.

Esta particularidad del cine de apropiarse de elementos de otras disciplinas, ha sido habitual desde sus orígenes y altamente productiva. Entendemos la transposición como el trasvase de contenidos de un formato a otro, teniendo en cuenta que la inevitable transformación se debe a la especificidad de cada dispositivo (Wolf, 2001). Analizaremos la intertextualidad inherente a esa operación, así como las operaciones de traslado y resemantización que hace el cine (imagen y sonido) sobre la obra literaria de origen. En nuestro caso,



un diálogo fecundo entre dos interlocutores que homenajean tanto a la literatura como al cine.

Palabras clave

Imágenes, Mito, Transposición, Odisea, El desprecio

Presentación

Ulises u Odiseo, famoso por su nombre latino, es el más moderno de los héroes griegos y el de carácter más complejo, debido a su proverbial astucia y paciencia, pero además a su capacidad de engaño. El “astuto” y “sufridor” Odiseo, combina esos epítetos con otros: “rico en ingenios” o “destructor de ciudades”, lo que hace de él un personaje contradictorio. A más de treinta siglos de que Homero lo inmortalizara en su monumental poema épico, permanece como fuente de constantes reelaboraciones¹. Analizaremos su peculiar pervivencia en la novela *El desprecio*, de Alberto Moravia y su traslado al cine en el film homónimo de Jean-Luc Godard².

Alberto Moravia fue un escritor fecundo, además de estar postulado dos veces para el Premio Nobel. Su popularidad comenzó con *Los indiferentes* (1929) de inusitado éxito, una novela escabrosa para su tiempo³. La última década de su vida escribirá varios libros y ensayos, a la vez que será intensa su relación con el cine no sólo como guionista sino también como crítico.

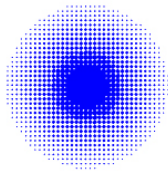
Un texto de partida

“La felicidad es tanto mayor cuanto menos la advertimos” (Moravia, 1993: 4), dice el protagonista de *El desprecio*, a punto de iniciar el relato en pasado. Con veintitrés capítulos, narra en primera persona la relación del matrimonio de Riccardo y Emilia Molteni y su irreversible deterioro. “Durante los dos primeros años de matrimonio las relaciones con mi mujer fueron, hoy puedo afirmarlo, perfectas” (Moravia, 1993: 7). El presente de enunciación marca una certeza cuyo aprendizaje costará lo que dura el relato. “El caso es que no me di cuenta de que era feliz” (Moravia, 1993: 8). Esto refuerza la noción de recuerdo que atravesará la obra y resuena en uno de los temas recurrentes del autor: el

¹ Recomendamos el interesante estudio de Francois Hartog sobre la figura de Ulises.

² El presente trabajo tiene su antecesor en el titulado: *El desprecio, de Moravia a Godard: la linealidad intervenida*, correspondiente a la materia LAC I / LAAV, de la carrera Diseño de Imagen y Sonido. Con algunos cambios, se retoman conceptos allí vertidos. Se enmarca además en el Proyecto PIA: “Los mitos en las artes audiovisuales: pervivencias y resemantización – Parte II” (HyC 28).

³ Allí aparece el individuo atormentado en conflicto con la sociedad de su tiempo, mucho antes de que los franceses dieran a luz al existencialismo. Dirá el autor: “A Sartre y a Camus los conocí después de la guerra. Pero hago constar que *Los Indiferentes* salieron diez años antes de *La náusea* y *El extranjero*” (Torrello, 2007).



aburrimiento, título de otra de sus novelas. En un juego de alusiones y referencias se construye el entramado que sostiene la obra.

A fin de complacer a su mujer, Riccardo compra un departamento y providencialmente, conoce a Battista, productor de cine. “Mi historia empieza, precisamente, con los inicios de mi trabajo de guionista y con el primer empeoramiento de las relaciones con mi mujer, dos acontecimientos casi contemporáneos y, según se verá, ligados entre sí por un nexo directo” (Moravia, 1993: 8). Comienza a escribir guiones y debe postergar su gusto por dramaturgia. La narración hace foco en un suceso fortuito con una mecanógrafa, que luego cobra sentido como desencadenante y que ve Emilia de improviso.

Los acontecimientos se suceden lentamente en la evocación de Riccardo. La novela se desenvuelve con la utilización reiterada de deícticos (marcas de enunciación) que aluden al yo narrador e imprimen ritmo al relato, a la vez que incluyen al lector como interlocutor implícito. En cuanto a la enunciación y las huellas que deja en un texto consideramos, siguiendo a Sánchez Noriega (2000: 81-85), que el autor implícito es un principio estructural, “la imagen que el autor real proyecta en el texto”, mientras que el narrador es la instancia enunciativa, “la voz que emplea el autor implícito para dirigirse al lector”. Entonces el lector avizora, aún antes que el protagonista, las causas de su accionar. Aparte de la identificación que genera el relato en primera persona.

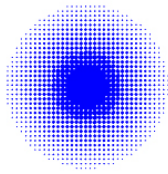
Con relación a la industria del cine, surge el personaje del productor quien galantea a Emilia con la anuencia del marido. Esto cobrará fuerza cuando Battista decida encomendar al director alemán Rheingold y al propio Molteni, el guion para su próxima película basada en la *Odisea* de Homero.

La intertextualidad, como copresencia dialógica de un texto dentro de otro, es uno de los procedimientos motores del relato. Aparte del poema homérico aparece la mención a la obra del Dante, en particular el canto XXVI de la *Divina Comedia*⁴; sonetos de Petrarca, el *Ulises* de James Joyce y conceptos de psicoanálisis de Sigmund Freud.

Pero es la *Odisea* el relato paralelo que se abre dentro de la novela, pues mantendrá una relación especular con lo narrado y más específicamente con la pareja protagónica. Haciendo uso de la construcción en abismo (*mise en abîme*)⁵, el poema épico se despliega ante nuestros ojos a partir de las

⁴ La *Divina Comedia* narra el viaje que hace el propio poeta Dante Alighieri hacia el más allá, de la mano de Virgilio. En el canto XXVI, en uno de los círculos del Infierno, el que hace referencia al engaño, encuentra a Ulises, quien le cuenta que luego de Troya no volvió a Ítaca, sino que recorrió el Mediterráneo, salió al Atlántico y viajó al sudoeste, con trágico final para sus compañeros y para él mismo. Podemos relacionar ese afán por el conocimiento en Ulises, con la obstinada insistencia de Riccardo por acceder a la verdadera esencia de los sentimientos de Emilia.

⁵ “La *mise en abîme*, término introducido por André Gide, es un procedimiento que consiste en incluir en la obra (pictórica o literaria) un enclave que reproduce alguna de sus propiedades o similitudes estructurales.” (Pavis, 1990: 316).



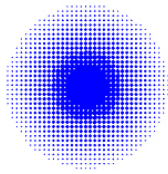
referencias explícitas de los personajes hasta constituirse, por una particular interpretación, en referente del desencuentro de la pareja. Una semejanza que el propio protagonista tardará en registrar. El tema se irá dosificando en la medida en que productor, director y guionista discutan sobre él para la concreción del futuro film.

La situación en el matrimonio es insostenible y Riccardo desea saber la verdad. En una escena violenta “arranca” la confesión a Emilia: “¡Te desprecio y me das asco!” (Moravia, 1993: 92). Amplificando el impacto de esta revelación, los capítulos siguientes retardan la acción. Riccardo acepta trasladarse a escribir el guion a la villa que Battista tiene en Capri. Ya allí, es testigo de un beso que le da el productor a su mujer, pero opta por callar.

En cuanto a la interpretación de la *Odisea* según Rheingold, el planteo es que Penélope, símbolo de la fidelidad, no ama ya a Ulises, en realidad lo desprecia. Ella es la mujer tradicional de la Grecia arcaica, Ulises en cambio anticipa los caracteres de la Grecia clásica, la de los sofistas. Es un hombre sin prejuicios y, si hace falta, sin escrúpulos. Antes incluso de la Guerra de Troya, los pretendientes cortejaban a Penélope, y Ulises, que detesta los escándalos, le aconseja que no los disguste y acepte sus regalos. Ella intenta rebelarse y finalmente acepta, pero va creciendo en su interior un malestar por la actitud pasiva del marido hasta darse cuenta de que no lo quiere, que siente desprecio por él. La Guerra de Troya le viene bien a Ulises para “huir” de esta situación, y más aún su demorado regreso.

Rheingold insiste en que Ulises es el prototipo de héroe civilizado y esto quiere decir que no tiene prejuicios. “En fin, en la *Odisea*, Penélope representa a la barbarie, y Ulises representa a la civilización...” (Moravia, 1993: 157). Y sin dudas, Riccardo se muestra como la *bárbara* de Penélope. Riccardo se defiende: “Si entiende usted por civilización el que un marido tenga el descaro de permitir que alguien corteje a su mujer, pues entonces, querido Rheingold, yo soy y me siento incivilizado” (Moravia, 1993: 157). Increíblemente el personaje es incapaz de registrar la evidencia de sus propias palabras y relacionarlas con su situación.

Emilia y Battista se han ido cuando Riccardo lee la carta en la que ella se despide. Aturdido, navega hasta la *Grotta Rossa*, donde se encuentra con su mujer. Dado que el episodio de la Gruta es una “visión” de Emilia, vemos que los encuentros con ella se limitan al campo de la fantasía. De regreso en la villa recibe un telegrama de Battista en que le informa que tuvieron un accidente y que Emilia está grave. En realidad, había muerto. Luego del funeral, cierra el departamento para venderlo y regresa a Capri, donde imagina que Emilia podría volver a aparecer. “El equívoco, que había envenenado nuestras relaciones en vida, se prolongaba igualmente después de su muerte” (Moravia, 1993: 205).



Godard y la Nouvelle Vague

En la segunda mitad del siglo XX el lenguaje cinematográfico se replantea sus posibilidades expresivas cuestionando la ilusión realista del cine clásico. El texto de Alexandre Astruc “*Naissance d’une nouvelle avant-garde: la caméra stylo*”, es considerado el punto de partida del movimiento llamado *Nouvelle Vague*. El guionista debía ser al mismo tiempo el autor del film. Este pensamiento crítico de una nueva generación de cinéfilos provocó polémica. Los elementos básicos de esa “política de los autores” fueron la revaloración de la noción de “autor” y el acento en la “puesta en escena”.

De ese movimiento alrededor de André Bazin, emerge la figura de Jean-Luc Godard, parte del núcleo duro junto a otros, quienes tendrán una intensa actividad como críticos en la revista *Cahiers du cinéma*. Al respecto, dirá Godard en una entrevista de 1962:

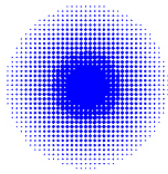
En tanto que crítico, yo ya me consideraba un cineasta. Hoy en día sigo considerándome como crítico y, en cierto sentido, lo soy todavía más que antes. En lugar de hacer una crítica, hago una película, dispuesto a introducir en ella la dimensión crítica. Me considero como un ensayista, hago ensayos en forma de novelas o novelas en forma de ensayos: sencillamente lo que hago es filmarlos en lugar de escribirlos (2004: 211).

Le mépris

La transposición suele ser un campo de batalla, donde el director cinematográfico, luego de desmantelar la obra literaria, intentará recomponerla en otro soporte. Lo mejor que puede sucederle al texto “saqueado” es la distancia entre uno y otro, que permita ver la capacidad de provocar diferentes lecturas. Las operaciones de apropiación y resignificación realizadas por el autor son subjetivas, en el caso de Godard, lo que caracteriza su obra es, justamente, su dimensión reflexiva. André Gaudreault y Francois Jost (1996) sostienen que no hay relato sin instancia relatora, aunque la película se diferencia de la novela puesto que puede mostrar las acciones sin decirlas. Veremos cómo Godard organiza su mundo a partir de su relato. En tanto discurso, lo analizaremos a través de la división secuencial, donde se alternan el cine y la novela.

Con un acorde intenso que es casi un “golpe” musical aparece el título del film: *Le mépris*, impreso en letras rojas sobre fondo negro. Los créditos son narrados en voz *over*⁶ con la voz de Godard en tanto vemos un equipo de filmación, en exteriores, realizando un travelling sobre la actriz que camina hacia la cámara. Al final del trayecto, en que ella continúa su camino y sale de cuadro, vemos un plano medio del *cameraman*, que mueve la cámara hacia el

⁶ Corresponde a la voz en *off* cuya fuente no se ancla a la imagen.



espectador, mientras el narrador dice: “El cine sustituye nuestra mirada por un mundo amoldado a nuestros deseos”. Y agrega: “El desprecio es la historia de ese mundo.” Cita y homenaje a André Bazin que se convierte en declaración de principios, sustentada por la posición interpelativa de la cámara. Como comprobaremos luego, se trataba de la actriz que compone el personaje de Francesca, secretaria de Prokosch en la diégesis y de una de las calles de los Estudios Cinecittá, pero el tratamiento corresponde más a un posible *backstage* que nos proporciona el verdadero universo en que se desarrollará el relato: el mundo del cine. Godard hace uso de la sentencia de Bazin para darnos a entender que la novela es sólo una excusa. El trabajo de transposición está atravesado por una fuerte presencia autoral, citas y guiños.

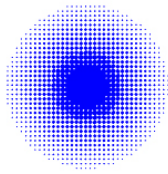
Segunda secuencia: la cámara objetiva se instala, en picado, en la intimidad de Paul y Camille. El desnudo de Brigitte Bardot no hace más que asumir la condición de sex-symbol de la actriz. Intercambian frases cotidianas y la cámara se acerca. La escena está iluminada en rojo. Cuando ella le pide opinión sobre cada parte de su cuerpo la cámara, que se ha detenido, lo recorre en un paneo hacia ambos lados con luz plena, “realista”, para mostrar el cuerpo femenino. En la banda sonora se escucha el tema del comienzo, que acompañará el relato. Vuelta a la pareja, la iluminación es azulada. La elección cromática nos remite a los colores de la bandera francesa, opción que repite luego al “intervenir” las esculturas clásicas. Además, un contrapunto entre la “realidad” del cuerpo en contraposición a la imagen de la pareja, que aparece “filtrada” en su condición de relato.

Una de las condiciones del productor Levine era la elección de la Bardot para el protagónico femenino, luego de rechazar otras opciones. Queda claro que el director explicita esa situación y la remarca en el tratamiento visual que da a esta escena⁷.

Godard cambia los nombres: Riccardo Molteni es Paul Javal, francés, y su mujer Emilia es Camille, en franca alusión a la figura de la mujer objeto de deseo que concentra, en nuestro imaginario, el personaje de *La dama de las camelias*, de Alejandro Dumas (h). Battista es Jeremy Prokosch, productor norteamericano y Fritz Lang se compone a sí mismo, como un homenaje al cineasta alemán. Se incorpora el personaje de Francesca, “fiel” traductora. La elección de las nacionalidades ayuda, entre otras cosas, a conservar el habla de los actores sin necesidad de doblarlos.

La tercera secuencia se desarrolla en los Estudios Cinecittá, que adquieren protagonismo en la estructura narrativa del film como un cronotopo bajtiniano, esto es: conformado como un espacio/tiempo significativo. En un plano general Francesca espera a Paul Javal, quien se acerca hacia ella, preguntando por los

⁷ Nos remite, además, a una escena de *Sin aliento* (1959) entre Michel y Patricia, en la que ella le menciona varias partes de su cuerpo, frente al espejo. Lo que allí era un esbozo aquí se desarrolla en profundidad.



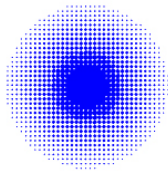
demás. Cuando ella dice: “El cine italiano está en crisis.”, el tema del cine está instalado.

La cámara los acompaña cuando Prokosch aparece en la plataforma superior y con gestos grandilocuentes comenta que: “Ayer vendí este terreno. Ahora van a construir una tienda de descuento.” Si detenemos la película el productor adopta, por un instante, la pose de la famosa estatua del dios Poseidón, enemigo acérrimo de Ulises en la *Odisea*: una anticipación.

La cámara lo sigue hacia izquierda en leve picado mientras habla, hasta que el personaje, de un salto, se acerca a sus interlocutores. Otro salto cambia el plano (*jump cut*) y se altera la continuidad del plano general a plano medio de Paul (y Francesca) desde derecha, mientras se hace referencia al trabajo de él. Luego se retoma el travelling hacia izquierda hasta que la cámara se detiene. Cabe destacar que la ampulosidad de Prokosch contrasta con su “librito” de citas, casi patético. Paul duda ¿Aceptaré Lang? Y agrega: “sé que aceptarás porque necesitas el dinero, me han dicho que tienes una mujer muy bella”.

El núcleo de la secuencia, referida al cine, se despliega en la cabina de proyección con Fritz Lang. La escena se plantea de manera lineal mediante plano y contraplano, por un lado, la proyección y, por otro, las reacciones de los asistentes. Con el procedimiento del cine dentro del cine se proyectan las escenas filmadas por Lang. El eterno problema de los griegos es la lucha del individuo contra las circunstancias o, en otras palabras, entre hombres y dioses. Prokosch, quien se identifica con los dioses, no comparte la visión del director “¡Eso no está en el guion! ¡Me engañaste! Luego de releerlo: “Sí, está, pero no es lo que veo en pantalla.” Lo que merece una ironía del director: “Claro, porque lo que está en el guion está escrito y en la pantalla aparece la imagen; se llama película”. Prokosch arroja las latas violentamente, remedando la famosa escultura del discóbolo de Mirón. Lang acota que por fin comienza a entender la cultura griega. Menciona Collet: “Godard lo presenta así en su guion: A través de su monóculo, Lang arroja sobre el mundo una mirada lúcida.” (1971: 80) Jactancioso, el productor agrega que cuando oye la palabra cultura toma su chequera, lo vemos desde la imagen cuando firma un cheque para Javal en la espalda de Francesca, humillándola. En un duelo que excede el marco de la película, Lang responde que hace algunos horribles años, los hitlerianos decían *revólver* en lugar de *chequera*. La escena finaliza con Lang y Francesca rememorando versos del poeta alemán Friedrich Hölderlin en *La vocación de poeta*, que hablan de la figura del hombre frente a Dios.

Decíamos que esta escena refiere al cine, por poner en contacto al relato con su correlato, la *Odisea*, en su doble estatuto de poema de Homero y film de Prokosch/Lang. Pero, además, por la ironía que representa la afortunadamente incumplida frase del creador del cinematógrafo: “El cine es una invención sin futuro. Louis Lumière.”



Ya en las calles del estudio, vemos los afiches de estrenos recientes como *Hatari* (1962), película de Howard Hawks. La llegada de Camille corriendo hacia Paul es interrumpida por el convertible de Prokosch, quien los invita a su casa y sugiere que Paul vaya en taxi. Ante la mirada de desconcierto de Camille, Paul acepta; cuando el auto arranca ella grita su nombre y se confunde con el grito de él, a quien vemos en el siguiente plano corriendo inútilmente para alcanzarla. *Insert* de la estatua del dios Poseidón, que una vez definido es fácilmente decodificado como referencia a la figura hostil del productor. El uso del *dolly* en contrapicado hacia derecha, refuerza la superioridad de la figura mientras se escucha el tema musical del principio que pasa a ser *leit-motiv* de la pareja.

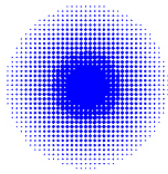
La cuarta secuencia, en la casa de Prokosch, evidencia las relaciones interpersonales. Se trabaja mediante *travellings*, plano y contraplano. La cámara en movimiento asume al personaje de Paul, se acerca a su mujer por detrás y sigue su recorrido situándose por delante. Cuando ella levanta la vista y le reprocha su tardanza vemos que su mirada se dirige hacia la izquierda, lo que indica que el movimiento es una falsa subjetiva de Paul. Se produce otra ruptura cuando ella le dedica una sonrisa, que contradice abiertamente el mal humor que reflejan los diálogos. El conjunto de analepsis o pequeños flashbacks que se insertan contribuye a quebrar la linealidad de la escena. Si bien el centro donde convergen las miradas, tanto de la cámara como de los personajes, es la figura de Camille, esta escena acentúa el desencuentro de los personajes. No es casual que la frase de Paul cuando Camille lo evita sea: “Voy a lavarme las manos”.

En la casa, Paul trata de alegrar a Francesca con un cuento, pero termina con la llamada del productor y para despedirla, le da una palmada. Este pequeño “desliz” es visto por Camille y funciona como en la novela el pequeño incidente con la mecanógrafa. Prokosch hace la propuesta de trabajar en Capri e insiste en que Paul vaya con su mujer. Mientras ellos se retiran caminando, se inserta un plano contrapicado de derecha a izquierda de la estatua de Atenea, la protectora de Ulises. El uso expresivo del contrapicado remite a nuestra condición humana, empequeñecida ante lo divino.

La quinta secuencia en el departamento del matrimonio, retoma la novela de Moravia pues pone en juego el conflicto de la pareja. El tratamiento realista se debe a un ritmo casi moroso que a la vez es quebrado por la presencia de los *inserts*. La luminosidad intensa del ambiente contrasta con la oscuridad interior.

Con “Quiero mostrarte algo que compré”, Camille inicia un juego: se trata de una peluca negra de cabello corto (¿recuerdo de Anna Karina en *Vivir su vida*?⁸), que usará alternadamente a lo largo de la secuencia, en contraste con

⁸ Film de J.L. Godard de 1962.



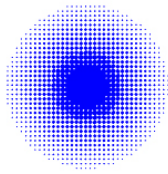
su cabello “real”: rubio, largo, suelto. Se dirán mutuamente: “Te prefiero rubia.” “Y yo sin sombrero y sin puro.” Él se justifica: “Me quiero parecer a Dean Martin en *Some Came Running*.” En efecto, esta cita explícita hace referencia a la película de Vincente Minnelli (1958), donde el personaje del jugador mafioso no se saca el sombrero porque teme que, al hacerlo, algo malo suceda.

Este juego de ser otra/otro genera una distancia que irá *in crescendo*. Observamos que las escenas desarrolladas en la sala incluyen la escultura de un cuerpo femenino, que dialoga con la representación plástica, ideal y que a la vez funciona como testigo mudo del desencuentro. Se hace referencia a las opiniones de Lang con respecto a la tragedia clásica, cuando Camille lee: “es negativa porque convertía al hombre en víctima del destino, personificado por los dioses...” pero “la muerte no es ninguna solución”.

La relación proxémica de la pareja es tensa y parece destinada a la interrupción: ella dice “Quiero dormir sola.” Paul: “¿Entonces ya no haremos el amor?” a lo que ella responde: “Hagamos el amor, pero rápido” mientras ofrece su cuerpo. Por corte la cámara en picado nos muestra el cuerpo desnudo de Camille mientras oímos los pensamientos de él en off: “Pensaba que Camille me iba a dejar y en lo terrible que sería eso.” Ella a cámara: “Antes todo solía suceder de manera instintiva, en éxtasis compartido.” Él: “Me equivoqué, no me era infiel. O eso parecía. ¿Cuál era la verdad?” *Insert* de varios planos de Camille, además de un breve flashback que repite la escena anterior, mientras la banda sonora continúa con los pensamientos en off. Godard pone en tensión el sentido mismo de la verdad y sus vericuetos.

Nuevo *insert* que constituye un *flashforward* o prolepsis dado que se trata nuevamente de Camille, pero en la villa de Capri (lo sabremos después por el uso de una bata rabiosamente amarilla). En esta sucesión rápida de distintos planos que remiten a momentos anteriores (incluida la discontinuidad de la breve prolepsis), el director opera por corte y acumulación en referencia al continuo fluir de pensamientos en la mente de Paul, que es la instancia enunciativa propia de la novela.

Volvemos al departamento donde se retoma la escena: el tema de la prostitución, tratado ampliamente por Godard, aquí es sólo una insinuación. El deambular por el espacio alarga la acción y dispersa la violencia contenida, agazapada. A partir de una nueva disputa se disponen a aclarar la situación conyugal. La conversación se da entre los dos personajes en primer plano de sus rostros, mirándose, separados por una lámpara encendida, mientras la cámara panea de uno a otro. La esperada “confesión” tiene menos importancia que todo el trayecto pues Camille se va, seguida por la cámara y en subjetiva de Paul reconoce: “¡Te desprecio!” La luz realista que impregnó toda la secuencia, de pronto se hace noche.



Breve *insert* donde vemos a Paul en su biblioteca que cambia de sombrero por otro muy parecido, toma un revólver que saca de atrás de unos libros y se lo guarda. Corre detrás de Camille y se sube al taxi, ya en movimiento.

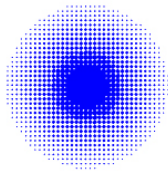
La sexta secuencia nos devuelve al cine: Prokosch y Lang se encuentran observando un número musical junto con Francesca; sabremos después que se trata de un *casting* para una posible Nausícaa⁹. Llegan Paul y Camille y se sientan en la platea. Godard trabaja la escena con movimientos de cámara a izquierda y derecha. Corta el sonido ambiente, que en *off* incluye la canción cantada desde el escenario, para dejar paso al diálogo de los personajes en las butacas. La cámara va de uno a otro mientras hablan, un juego de miradas que sugiere lo que las palabras no dicen. En la puerta del cine Paul se acerca a su mujer y la besa cariñosamente. En las marquesinas se anuncia la proyección de *Viaggio in Italia* (1954)¹⁰, famosa película de uno de los directores admirados por Godard: Roberto Rossellini.

Por corte vemos un plano medio de la bella figura de Camille de frente, recortándose por delante de un mar profundamente azul: estamos en Capri. En el barco donde se harán algunos planos de la película sobre la *Odisea*, Prokosch deberá responder una llamada del productor Levine desde Nueva York y sugiere volver con Camille. Ante la aceptación de su marido, ella le dirige una significativa mirada que sostiene mientras la embarcación se aleja. El tema musical que había comenzado a escucharse en *off* se interrumpe, reforzando la carga dramática de aquella mirada. Nuevo *insert* de la estatua de Poseidón. No por azar la escena que se apresta a filmar el director Lang es el episodio de los cíclopes, causa de las desventuras de Ulises en el poema homérico.

Por corte directo, la cámara panea hacia arriba hasta alcanzar a Paul en el acantilado, enfrentando el abismo. Sobre la música en *off* y fuera de cuadro, oímos las palabras de Lang que se refiere al productor como un dictador. Discuten acerca de la versión de *Odisea*. Aquí se han invertido las cosas, es Paul quien piensa que Penélope ya no ama a Ulises. El director, en cambio, no está de acuerdo, Ulises no es un “neurótico moderno”. ¿Lo es Paul? Por corte directo vemos a Camille en la terraza esperando, hasta que decide irse y sale de cuadro por izquierda. La escena se vacía hasta que ingresa Paul, también por izquierda, aparentemente, sin haberla visto, lo que resalta el desencuentro. En el interior de la villa, en verdad la espléndida casa frente al mar que perteneció al escritor Curzio Malaparte, asistimos al planteo de Paul: no escribirá el guion porque se considera dramaturgo antes que guionista. “Sólo lo

⁹ Hija de Alcínoo, rey de los feacios, en la *Odisea*, de Homero.

¹⁰ El film, en español: *Te querré siempre*, narra la problemática relación de un matrimonio al borde de la separación, en escenarios de Nápoles y con alusiones a Capri como lugar del placer. El *happy end* con que cierra Rossellini su película dista mucho del carácter de tragedia contemporánea que sobrevuela la novela y el film que analizamos.



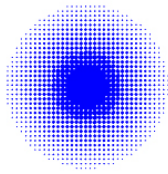
hago por dinero”. Podemos inferir que el tema de la prostitución se ha desplazado a lo laboral, a partir de esta “aceptación” implícita.

La escena siguiente en la terraza es un nuevo intento de acercamiento entre Paul y Camille, pero ya no hay retorno. Es aquí donde vemos a los personajes como los hemos visto antes: él con su infatigable traje gris, el eterno sombrero y ella con una larga bata amarilla, por lo que se confirma la anticipación incluida en los *inserts*, que actúan como una prolepsis interna. Ella da por terminada la pelea y arroja la bata para bañarse en el mar mientras él se adormece. Se produce así una breve elipsis (el relato omite una parte de la historia).

Sabremos que Camille ha partido junto a Prokosch porque en la escena siguiente vemos a los dos personajes que se detienen en una estación de servicio. Camille relata en off, la carta que dejó a su marido. En montaje paralelo, la estación de servicio y plano detalle de las palabras escritas en la carta. “Querido Paul: encontré tu revólver y le quité las balas. Puesto que no te vas, me voy yo. Aprovecho que Prokosch va a Roma y me lleva. Iré a un hotel. Te beso. Camille.” Lo mencionado remite, en primera instancia, a un momento anterior dentro del relato, que es el final de la secuencia desarrollada en el departamento. Pero también a la obra de Moravia, dado que en su novela *Los indiferentes* el personaje de Michele intenta recuperar el honor de su hermana, mancillado por el oscuro personaje de Leo, matándolo. La fugaz sensación de un hecho irrevocable y reparador se diluye rápidamente: luego de disparar descubre que había olvidado cargar el revólver.

Volvemos a la estación de servicio: Prokosch y Camille reanudan el viaje y el convertible sale de cuadro. La banda sonora anticipa el choque del auto, que luego mediante paneo hacia la derecha, confirma la imagen: los dos han muerto. Una modificación con respecto a la novela, en ella Riccardo recibe el telegrama enviado por Battista. Es de destacar que lo sucedido a Paul “mientras tanto” no ha sido tomado por Godard, suprime el elemento fantástico que constituye la aparición de Emilia en la barca hasta el interior de la Grutta Rossa, lo que confiere un carácter más realista-psicológico al desencuentro de la pareja en el film.

A modo de epílogo: la filmación continúa en la terraza de la villa, frente al mar. Paul vuelve para despedirse del director y se cruza sugestivamente con Ulises personaje. El mismo Godard aparece como ayudante de Lang, confirmando que la diégesis remite al cine. Ulises llega a Ítaca y la plaqueta anuncia el número de la toma final. En plano general vemos al equipo de filmación, listo para empezar. La cámara panea registrando en profundidad de campo a Ulises que alza los brazos, reconociendo por fin a su patria. La cámara se detiene con la imagen del mar, mientras en off se escucha la orden para comenzar: “¡Silencio!”



El acto de relatar: linealidad y quiebre

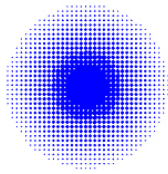
En su análisis sobre la transposición Sergio Wolf se pregunta repetidamente *¿cómo transponer un clásico?*, dado que la novela toma como uno de los intertextos el poema homérico la *Odisea*. Y agrega que Godard es quien sostiene que *El desprecio* fue su film sobre el clasicismo. Esta elección por el clasicismo se ve reflejada, además de la referencia explícita a diversas obras “clásicas”, por la linealidad con que se cuentan los hechos, aunque “intervenida” por el director. Esa aparente linealidad se quiebra tanto en sus aspectos formales, en las rupturas y discontinuidades, cuanto en el desplazamiento temático. No se trata aquí de una versión de la *Odisea* sino más bien del carácter especular que el poema de Homero mantiene con la historia y que Godard, traslada al ámbito que mejor conoce. El cine dentro del cine: otra manera de puesta en abismo. La secuencia de los *credits*, es la que explicita el desplazamiento que realiza el director hacia el verdadero tema del film. Godard dirá que filmar es ante todo ponerse modestamente de parte de las cosas. “Conservé la materia prima, y simplemente transformé algunos detalles, partiendo del principio de que aquello que se filma es automáticamente diferente de aquello que está escrito y, por lo tanto, es original” (1971: 93).

Todo relato plantea dos temporalidades la de los acontecimientos relatados y la relativa al acto de relatar. Entonces, en cuanto a la historia relatada, Godard la ubica en tiempo presente dejando de lado el carácter de evocación y *racconto*. Así descarta el aspecto autobiográfico de la novela, lo que lo convertiría en un relato de focalización interna. Sólo alude a ella incluyendo algunas frases en *off* de los protagonistas en los *inserts* en la secuencia del departamento, donde agrega frases en boca de Camille, descubriéndonos fugazmente el interior de ese personaje. Dicho montaje de escenas restituye la artificiosidad, lo que revela la presencia del narrador y el punto de vista elegido.

Si bien como recurso la voz en *off* parece destinada a recuperar lo literario de la transposición a la vez que genera distancia, aquí ayuda a focalizar el tema del conflicto en la pareja y restablecer el estado de desasosiego que anima al personaje protagónico en la novela. La otra “voz” que Godard nos deja escuchar es la suya propia en los créditos, esto refuerza el lugar desde donde nos dará a conocer la historia.

La literatura es un tópico y está siempre presente en las referencias a diversos autores, mencionados o no en la novela. Es una constante el uso de las citas en Godard:

La gente, en la vida normal, cita lo que le gusta. Nosotros tenemos también derecho a citar lo que nos gusta. Por lo tanto, juego con personajes que hacen citas: pero lo que yo hago es que lo que citan me las arreglo para que me guste a mí también (2004: 100).



De esta manera, la repetición y los juegos con la banda sonora forman parte de una manera de narrar. Los cortes del sonido ambiente, sin motivo justificado, sirven para resaltar textos o miradas. Esto es particularmente notable en la secuencia del cine, cuando el grupo evalúa la actuación de la cantante. Y es aún mayor al final de la escena cuando se detienen a comentar la añorada belleza del mundo de la Odisea en oposición al de Hollywood y reproducen frases que atribuyen a Bertold Brecht¹¹. El productor se dirige a Camille: “¿Por qué no dices nada?” Se corta el sonido diegético y se oscurece la imagen donde brilla el primer plano de Camille que contesta: “No tengo nada que decir.” En efecto, ya no es su mundo.

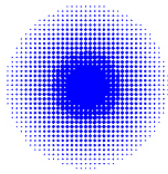
En cuanto a los personajes, Jean Collet cita las palabras de Godard:

En *El desprecio*, estoy a una distancia normal de mis personajes, cerca de ellos y, al mismo tiempo, muy lejos. Es un film visto de arriba. De allí el título. Y el personaje de Lang marca bastante esa distancia, esa altura. Me doy cuenta de ello ahora, pero es un sentimiento que nunca había experimentado antes. En todo caso, *El desprecio* es el primer film en el que trato un conjunto, no individualidades.” Y con referencia a la pareja protagónica: “*El desprecio* hubiera podido hacerse con actores muy diferentes. Bardot acentuó el aspecto... dibujo. Por ello le puse un sombrero a Piccoli y también lo hice más esquemático. Me gusta el film tal como está (1971: 211).

La mujer en Moravia parece estar en segundo plano. Para Godard, siguiendo su máxima de filmar bellamente las cosas bellas, es pura belleza instintiva, como la propia Penélope. Agrega el personaje de Francesca, traductora y víctima del productor. Pone de manifiesto que la diferencia idiomática no impide la relación del productor con Camille, a diferencia de lo que le sucede a ella con su marido. En sus diálogos, que oponen ideas a sentimientos como dos formas de relacionarse con el mundo, se refleja la tensión que existe en la pareja de Paul y Camille. Ella de manera instintiva parece ubicarse del lado de la verdad, que él, como un Edipo obcecado, se obstina en conocer. Pero una vez que accede a ella, la niega, o la pone en manos del destino, que es lo mismo.

Ubicados en el mundo que propone la diégesis, la clausura del relato es determinante para la interpretación. Es así que el final remite al universo planteado puesto que la voz que escuchamos, ahora en off, es nuevamente de Godard, devenido personaje (ayudante del director Lang), que pide silencio para dar comienzo a la última toma del film dentro del film.

¹¹ Al parafrasear a dicho autor, Lang menciona su nombre como: “B.B.” dirigiendo su mirada hacia Camille (la otra B.B.) mientras Paul acota “Bertold Brecht”. Un guiño humorístico, por cierto.



Nuevamente, será el director quien nos ilumine el camino, al decir:

Simple y sin misterio alguno, aristotélico y libre de las apariencias, *Le mépris* es un film que prueba, en 149 planos que, en el cine como en la vida, no hay nada que aclarar, nada secreto, y que lo único que hay que hacer es vivir y filmar (1971: 212).

Ficha técnica

Le mépris/Il disprezzo/El desprecio (1963)

Dirección: Jean-Luc Godard

Producida por: Georges de Beauregard/Carlo Ponti/ Joseph E. Levine para Rome-París Films/Films Concordia, París/Compagnia Cinematografica Champion, Roma.

Guion: Jean-Luc Godard, basada en la novela *Il disprezzo* de Alberto Moravia

Director de Fotografía: Raoul Coutard en Technicolor (35 mm)

Montaje: Agnès Guillemot, Lila Lakshmanan

Música: Georges Delerue (edición italiana: Piero Piccioni)

Intérpretes: Brigitte Bardot, Michel Piccoli, Jack Palance, Georgia Moll, Fritz Lang, Jean-Luc Godard, Linda Véras

Bibliografía

A.A.V.V. (1981), *Jean-Luc Godard*. Madrid: Ediciones J.C.

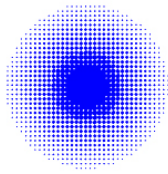
A.A.V.V. (2004). *La Nouvelle Vague, sus protagonistas*. Buenos Aires: Paidós.

Babino, E. (2003), John Huston: una mirada sobre Los muertos, de Joyce. *Itinerarios. Revista de literatura y artes*. Volumen 4: 122-140. Buenos Aires: EUDEBA.

Bauzá, H. F. (1997). Historia y subjetividad: La figura de Ulises. En: *Escritos de Filosofía*. Volumen 32: 183-195. Buenos Aires: Academia Nacional de Ciencias de Bs. As.

Collet, J. (1971), *Jean-Luc Godard*. Venezuela: Monte Ávila Editores.

Gaudreault, A., Jost, F. (1996). *El relato cinematográfico. Cine y narratología*. Buenos Aires: Paidós.



-
- Godard, J.-L. (1971). *Jean-Luc Godard por Jean-Luc Godard*. Buenos Aires: Barral Editores.
- Hartog, F. (1999). *Memoria de Ulises. Relatos sobre la frontera en la antigua Grecia*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Herederó, C. F., Monteverde, J. E. (2002). *En torno a la Nouvelle Vague, Rupturas y horizontes de la Modernidad*. Valencia: Institut Valencià de Cinematografia.
- Homero. (2000). *Odisea*. Madrid: Gredos.
- Liandrat-Guigues; S./Leutrat J.L. (1994). *Jean-Luc Godard*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Moravia, A. (1993). *El desprecio*. Barcelona: RBA Editores.
- Moravia, A. (1968). *Los indiferentes*. Buenos Aires: Losada.
- Pavis, P. (1990). *Diccionario de teatro*. Buenos Aires: Paidós.
- Sánchez Noriega, J.L. (2000). *De la literatura al cine/Teoría y análisis de la adaptación*. Madrid: Paidós.
- Torrello, G. (2007), El vicio de la indiferencia. *El País Cultural, Suplemento de Ciencias, Artes y Letras, Año XVIII, N° 918*, Montevideo.
- Wolf, S. (2001). *Cine/Literatura – Ritos de pasaje*. Buenos Aires: Paidós.